# ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

# ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

RICHARD MÜLLER-FREIENFELS

SECHSUNDDREISSIGSTER BAND

1 · 9 · 4 · 2

FERDINAND ENKE VERLAG STUTTGART

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0007

gefördert durch die
DFG

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

g
1248

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Printed in Germany

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0008
gefördert durch die
DFG

# Inhaltsverzeichnis des XXXVI. Bandes

## Abhandlungen


1. Heft: Seite

I. Richard Hennig, Beiträge zur musikalischen Ästhetik . . 1—22
II. Clementina di San Lazzaro, Die Kunstkritik R. M. Rilkes und sein „August Rodin“ . . . . . 23—32
III. Julius Wiegand, Beginn und Ende lyrischer Gedichte . . . 33—50

2. Heft:

I. Otto Kühne, Schöne Kunst und Lebenskunst . . . . . 65—78
II. Karl von Roretz, Zur Psychologie und Ästhetik der Reimfindung . . . . . 79—95
III. Margarete Riemschneider-Hoerner, Die Raumanschauung bei Pindar . . . . . 96—114

3. Heft:

I. Julius Wiegand, Die verbale Person im lyrischen Gedicht . 129—146
II. Otto Kühne, Schöne Kunst und Lebenskunst (Fortsetzung aus Heft 2) . . . . . 147—165
III. Wolfgang Wilhelm, Das literarische Porträt bei James Joyce 166—173
IV. Gerhard von Mutius, Kunstgenuß . . . . . 174—182

4. Heft:

I. R. Hennig, Beiträge zur musikalischen Ästhetik II . . . . 185—220
II. Gerhard von Mutius, Das Porträt . . . . . 221—232


## Bemerkungen


Emil Kast, Ein Werk ganzheitlicher Wortkunstdarstellung . . . 51—60


## Besprechungen


Heinrich Fauteck, Die Sprachtheorie Fr. v. Hardenbergs. W. Kalthoff . . . . . 61—62
Dr. Heinz Scharschuch, Gottfried von Straßburg. Stilmittel. Stilanalyse. Emil Kast . . . . . 62
Julius Kühn, Die Kunst Adalbert Stifters. W. Kalthoff . . . . 63—64
Max Kommerell, Lessing und Aristoteles. Georg Schleypen . . 115—117
R. Benz, Goethe und die romantische Kunst. M. Riemschneider-Hoerner 117—118
Dr. Hans Jürgen Meinerts, Die Akten des Vogelsangs. Emil Kast . . . . . 118



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0009
gefördert durch die DFG

Seite

Dr. Werner Psaar, Schicksalsbegriff und Tragik bei Schiller und Kleist. G. Schleypen . . . . . 118—121
E. Langlotz/W. Schuchardt: Archaische Plastik auf der Akropolis. M. Riemschneider-Hoerner . . . . . 121—122
Alfred Schuler, Fragmente und Vorträge aus dem Nachlaß. Helmut Wocke . . . . . 122
Karl August Götz, Der Film als journalistisches Phänomen. Wolfgang Wilhelm . . . . . 122—124
Max Kommerell, Geist und Buchstabe der Dichtung. Emil Kast . 124—125
Wolfgang von Wersin, Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit. Walter Passarge . . . . . 125—128
Leopold von Wiese, Homo Sum. Richard Müller-Freienfels . . 183
Paul Kluckhohn, Das Ideengut der deutschen Romantik. Emil Kast 183—184
Otto Heuschele, Der Deutsche. Gedanken deutscher Männer zu seinem Wesen. Helmut Wocke . . . . . 184
Heinrich Schaller, Die europäische Kulturphilosophie. Richard Müller-Freienfels . . . . . 233
Alfred von Martin, Nietzsche und Burckhardt. Richard Müller-Freienfels . . . . . 233—234
Rudolf Bechert, Eine Sinnphilosophie. Richard Müller-Freienfels . 234
Deutschland-Italien, Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden. G. F. Hartlaub . . . . . 234—235
Ernst Buschor, Griechische Vasen. G. F. Hartlaub . . . . . 235—239
Alfred Kamphausen, Asmus Jakob Carstens. M. Riemschneider-Hoerner . . . . . 239—241
Luigi Coletti, Die frühe italienische Malerei. M. Riemschneider-Hoerner . . . . . 241—242
H. Ruppert, Die Darstellung der Leidenschaften und Affekte im Drama des Sturmes und Dranges. M. Riemschneider-Hoerner 242
O. Wulff, Farbe, Licht und Schatten in Tizians Bildgestaltung. M. Riemschneider-Hoerner . . . . . 243—244
Kurt Gerlach, Die Dichtung des deutschen Ostens. Emil Kast . . 244
Joachim Müller, Natur und Wirklichkeit in der Dichtung der Annette von Droste-Hülshoff. Emil Kast . . . . . 244
Werner Bartscher, Hölderlin und die deutsche Nation. Helmut Wocke . . . . . 244—247
Peter Scher, Wilhelm Busch; Georg Schwarz, Uhland. Helmut Wocke . . . . . 247—248
Fritz Usinger, Medusa. Helmut Wocke . . . . . 248

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0010
gefördert durch die DFG

# Beiträge zur musikalischen Aesthetik

Von

**Richard Hennig**

## 1. Subjektive Tonarten-Charakteristik

Vor einer Reihe von Jahren veröffentlichte ich in dieser Zeitschrift einen Aufsatz über Charakteristik der Tonarten, der auf Grund jahrzehntelanger Selbstbeobachtung zu dem Ergebnis kam, daß ein objektiver, charakteristischer Klangunterschied zwischen den Dreiklängen der einzelnen Tonarten, zumal derjenigen des Mollgeschlechts, unbedingt zu bejahen sei, da ich selbst, obwohl nicht mit absolutem Gehör begabt, in Hunderten von Fällen Tonarten allein an ihrer charakteristischen Klangwirkung richtig erkannt und benannt habe. Die damaligen Behauptungen kann ich heute auf Grund weiterer langjähriger Selbstbeobachtung nur Wort für Wort unterstreichen und bekräftigen. Es soll aber darüber hinaus dargelegt werden, daß es in gewissen Fällen außerdem noch eine mehr subjektive Charakteristik der Tonarten gibt, die keineswegs für jeden Musikalischen spürbar werden und erlernbar sein kann, sondern die lediglich ein Einzelindividuum sich gewissermaßen für seinen Privatgebrauch zurechtgelegt hat, weil irgendein besonders starkes musikalisches Gefühlserlebnis mit einer bestimmten Tonart bewußt oder unbewußt die Erinnerung an den betreffenden Eindruck immer wieder zu verbinden pflegt.

Um ein ganz einfaches Beispiel zu geben, das das Gesagte erläutert, so ist ja bekannt, daß für manche Beethoven-Verehrer die Tonart F-dur immer etwas Ländlich-Friedliches an sich hat, die Tonart Es-dur etwas Heroisches — natürlich wegen der Pastorale und der Eroica usw.

Es läßt sich nun m. W. der Nachweis erbringen, daß hier und da auch bei den großen Meistern der Musik solche Charakter-Abstempelungen gewisser Tonarten stattgefunden haben, die in ihren Werken oftmals wiederzuerkennen sind. Das unbedingt einprägsamste und sinnfälligste Beispiel dieser Art liefert m. W. Richard Wagner.

Allgemein bekannt ist, wie er in seiner Jugend, außer durch die Neunte Sinfonie, durch kein musikalisches Erlebnis so im Innersten gepackt



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0011
gefördert durch die DFG

worden ist wie durch Webers „Freischütz", der gewissermaßen seinem eignen Lebensweg die Richtung vorschrieb und den er noch als gereifter Mann so glühend verehrte, daß er bei der Trauerfeier aus Anlaß der Überführung der Leiche Webers von London nach Dresden 1844 das herrliche Wort sprach: „Du deutsches Volk, wie muß ich dich lieben — und sei es auch nur, weil aus dir heraus der Freischütz entstanden ist!" Es läßt sich nun m. E. überzeugend nachweisen, wie die Tonarten der einzelnen Teile des „Freischütz" sich für Wagner mit gewissen Gemütswerten verbanden, die seinen eignen Werken ihren Stempel aufgeprägt haben. Folgende Beispiele mögen dies zeigen:

Der herrliche musikalische Höhepunkt des „Freischütz", die große Arie der Agathe im zweiten Akt, steht bekanntlich in E-dur. Wie sehr Wagner diese Arie geschätzt hat, geht schon allein daraus hervor, daß (wie schon mehrfach bemerkt worden ist) zwischen einer ihrer musikalischen Phrasen und dem großen Marsch im „Tannhäuser" in der Melodie eine gewisse Ähnlichkeit besteht[1]). Die Tonart E-dur aber ist für Wagner während seines ganzen Lebens zum Sinnbild des Liebesverlangens, zur eigentlichen Liebes-Tonart geworden. Von der Jugendoper der „Feen" an bis zum letzten Alterswerk des Meisters, dem „Parsifal", treffen wir immer und immer wieder E-dur als Tonart der heißesten und reinsten Liebe an. In den „Feen" vollzieht sich die romantische Vereinigung des Liebespaares unter dem Klange eines E-dur-Finale. Im „Tannhäuser" schildert E-dur beide Male die wilde Sinnlichkeit des Venusberg-Bacchanales, und ebenso erklingt Tannhäusers Lied an die Venus, das zum ersten Male in Des-, zum zweiten Male in D-, das dritte Mal in Es-dur gesungen wird, bei der vierten und höchsten Steigerung während des Sängerkriegs auf der Wartburg in E-dur. Die herrlich-zarte Brautnacht-Szene im „Lohengrin" ist wieder in E-dur geschrieben, und dieselbe Tonart begegnet uns beim ersten Zusammentreffen Siegfrieds mit Brunhilde, während der Liebes-Vision des todwunden Tristan; sie schildert auch den sinnlichen Kuß Kundrys im „Parsifal". Ein bloßer Zufall können alle diese Übereinstimmungen keinesfalls sein.

Wagners Beeinflussung durch die Tonart der Liebesarie der Agathe im „Freischütz" ist um so wahrscheinlicher, als auch sonst der Einfluß der Meisteroper Webers auf Wagners Wahl der Tonarten unverkennbar ist. Die Tonart des ehrwürdigen Klausners im dritten Akt des „Freischütz" ist Es-dur; diese wird nun in Wagners Opern zur Tonart der Frömmig-

[1]) Auf eine weitere frappante Übereinstimmung sei nur in einer Anmerkung verwiesen. Die sinnfällige melodiöse Phrase im dritten und vierten Takt der „Freischütz"-Ouvertüre tritt uns Note für Note ebenso und auch ohne alle weitere Orchesterbegleitung entgegen in Brünnhildes Frage an Wotan im Schlußakt der „Walküre": „War es so niedrig?"

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0012
gefördert durch die DFG

keit und der abgeklärten Ruhe, wobei auch die Erinnerung an des Sarastro Es-dur-Arie „In diesen heil'gen Hallen" mitgewirkt haben mag. Der Pilgerchor im „Tannhäuser" — nicht in der Ouvertüre! — steht in Es-dur; in Es-dur singt Wolfram im Wartburgstreit seine Preislieder auf die hohe, himmlische Liebe; in Es-dur schildert der reuige Tannhäuser seine Romfahrt. Im „Lohengrin" erklingt das Gebet König Heinrichs in dieser Tonart, die auch den schönen Zug der Frauen zum Münster begleitet. Im „Parsifal" ist die Liebesmahlszene in Es geschrieben, und im „Rheingold" ist die Erhabenheit des flutenden Rheinstroms im Vorspiel in einer noch sünd- und begierdelosen Welt in Es-dur mit dem unaufhörlich tönenden Orgelpunkt Es wiedergegeben. Auch Siegfrieds Heldenthema in der Trauermusik der „Götterdämmerung" und das Liebesmahl der Gralsritter stehen in Es-dur.

Ob das D-moll als Gewitter-Tonart im „Walküre"-Vorspiel durch das kurze D-moll im Sturm der Wolfsschlucht-Szene beeinflußt ist, sei dahingestellt. Die rhythmische Ähnlichkeit der rollenden Sechszehntel-Figuren macht die Annahme nicht unwahrscheinlich; allerdings ist bei Weber ja sonst C-moll die Gewitter-Tonart. Dagegen dürfte ohne weiteres ein Zusammenhang bestehen zwischen dem Fis-moll der unheimlichsten Szene des „Freischütz" in der Wolfsschlucht-Schilderung und der düstersten Szene des „Lohengrin", wie sie Ortruds Rachegebet darstellt. — Auf die melodiöse Ähnlichkeit zwischen Agathes großer Arie und dem Tannhäuser-Marsch wurde schon hingewiesen. Sollte es da Zufall sein, daß der Schlußchor des „Freischütz", in dem jene Melodiefigur, allerdings in C-dur, noch einmal wiederkehrt, mit derselben entlegenen Tonart H-dur beginnt, in der auch der Tannhäuser-Marsch geschrieben ist?

Wohl mit Sicherheit darf man eine zufällige Übereinstimmung ferner ausschließen zwischen dem C-moll des Trauermarsches auf Siegfrieds Tod in der „Götterdämmerung" und dem C-moll im Trauermarsch der Beethovenschen Eroica. Ob Beethoven seinerseits wieder angeregt worden ist durch die ebenfalls in C-moll stehende „Maurerische Trauermusik" Mozarts, möge eine offne Frage bleiben. Bei Beethovens außergewöhnlich großer Vorliebe für die Tonart C-moll ist eine solche Beeinflussung keineswegs mit Bestimmtheit zu vermuten. Auch eine Anregung durch den gewaltigen, trauermarschartigen Schlußchor der Bach'schen Matthäuspassion „Wir setzen uns mit Tränen nieder", der ebenfalls aus C-moll geht, käme in Frage; doch ist es wenig wahrscheinlich, daß Beethoven die Matthäuspassion gekannt hat.

Sicher werden sich noch viele Parallelbeispiele ausfindig machen lassen. Nur eines sei hier noch genannt. Durch Mendelssohns geniale „Sommernachtstraum"-Ouvertüre und seinen „Feenreigen" der „Sommernachts-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0013
gefördert durch die DFG

traum"-Musik ist E-moll zur typischen Elfen-Tonart geworden. Nun, Grieg hat seinen „Elfentanz" ebenfalls in E-moll geschrieben.

Natürlich ist der Nachweis, daß große Musiker sich in ihrer Einstellung zu bestimmten Tonarten von irgendwelchen musikalischen Jugendeindrücken besonders starker Art haben leiten lassen, sehr oft nicht zu erbringen. Die Wahrscheinlichkeit ist aber groß, daß solche Erlebnisse a priori in einem Menschen eine gewisse Vorliebe für bestimmte Tonarten oder auch eine Abneigung gegen sie hervorrufen können. Daß eine ganze Anzahl unsrer größten musikalischen Meister Sympathie oder Antipathie bestimmten Tonarten gegenüber bekundeten, wird sich ja nicht leicht bestreiten lassen.

Von Beethovens geradezu auffälliger Vorliebe für C-moll war bereits die Rede. Unter den Dur-Tonarten bevorzugte er für seine gefühlsseligsten Adagios besonders oft und gern das verwandte As-dur. Andererseits können wir von einer ausgesprochenen Abneigung Beethovens gegenüber der Tonart H-moll reden. Diese fehlt in seinen zahllosen Werken so gut wie völlig, tritt uns auch innerhalb seiner in andren Tonarten stehenden Kompositionen nur ziemlich selten im Durchgang entgegen und wird dann meist möglichst bald wieder verlassen. So viel ich sehe, hat Beethoven nur e i n Tonstück in H-moll geschrieben, das „Agnus Dei" seiner Missa Solemnis. Eine andere Verwendung des H-moll bei ihm als Grund-Tonart ist mir nicht bekannt; doch will ich immerhin betonen, daß ich keineswegs mit allen Tonschöpfungen Beethovens hinreichend vertraut bin. Eine Abneigung ist jedenfalls unverkennbar.

Diese wird um so sinnfälliger, wenn man demgegenüber die geradezu aufdringliche Vorliebe des alten Joh. Sebastian Bach für dieselbe Tonart H-moll zum Vergleich heranzieht. Es wäre psychologisch von nicht geringem Reiz, einmal nachzuzählen, wieviele Kompositionen Bach in H-moll geschrieben hat. Man braucht sich nur einmal seine großen chorischen Hauptwerke, wie die Matthäuspassion, das Weihnachtsoratorium, die H-moll-Messe daraufhin anzusehen; doch auch in den kleineren Tonwerken des Thomaskantors überwiegt die Verwendung des H-moll diejenige jeder andren Tonart ganz bedeutend. In der hübschen „Kleinen Chronik der Anna Magdalena Bach" (Leipzig 1939) heißt es ja auf S. 39 auch, daß Bach die Messe „in seiner Lieblingstonart H-moll schrieb".

Nicht annähernd gleich auffällig, aber doch erkennbar ist die Vorliebe andrer Komponisten für andre Tonarten. Mendelssohn bevorzugt sichtlich das E-moll und A-dur, aber auch E-dur und A-moll; Grieg liebt ebenfalls E-dur. Bei Mozart finden wir nur recht selten Tonarten mit mehr als 3 Vorzeichen verwendet, während Chopin umgekehrt eine Vorliebe für die vielen Vorzeichen hat. Bach bevorzugt unverkennbar die Kreuz- gegenüber den b-Tonarten — in der ganzen großen H-moll-Messe findet

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0014
gefördert durch die DFG

sich nur ein Satz mit einer b-Tonart. Ähnlich verhält sich von neueren Tondichtern Heinrich von Herzogenberg, dessen hübsches Weihnachts-Oratorium „Die Geburt Christi“ unter 33 Einzelkompositionen nur eine mit einer b-Tonart aufweist. Umgekehrt bezeugt Eduard Grell in seinen geistlichen Kompositionen — nicht in seinen weltlichen — eine höchst auffällige Neigung, b-Tonarten zu verwenden. Sein großartiges Hauptwerk, die 16stimmige Messe, hat sogar ausschließlich b-Tonarten, zumeist stark gefärbte, benutzt.

Unter den lebenden Komponisten kenne ich kein typischeres Beispiel einer auffälligen Tonarten-Vorliebe als Georg Schumanns Stellung zum H-dur. Man sehe sich die bekannte Sammlung von Männerchören im zweibändigen „Kaiser-Liederbuch“ an, für die Schumann eine große Zahl von Bearbeitungen übernommen hat. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, stehen alle seine Chöre in H-dur. Auch seine Vertonung von Schillers Text aus der „Braut von Messina“: „Durch die Straßen der Städte“ endet mit dem letzten Chor „Nicht an die Güter hänge dein Herz“ im H-dur.

Eine gewisse Vorliebe für Tonarten vermag man oft auch im musikliebenden Publikum festzustellen. Daß Klavierspieler, wenn sie irgendeine Melodie auf dem Instrument wiederzugeben suchen, sehr oft C-dur benutzen, ist allbekannt und liegt in der Natur der Sache, da eben C-dur am einfachsten zu spielen ist. Verhältnismäßig oft aber habe ich auch gefunden, daß manche derartige dilettierende Klavierspieler eine Neigung bezeigen, alle Melodien tunlich in Es-dur zum Erklingen zu bringen.

Ebenso begegnet man gelegentlicher Abneigung bestimmten Tonarten gegenüber, wie sie Beethoven dem H-moll gegenüber empfunden haben muß. Vereinzelt ist eine solche Abneigung ins Pathologische gesteigert, sodaß man glauben möchte, daß physiologische, unlustweckende Ursachen dabei mitspielen müssen. Der seltsamste Fall dieser Art ist in einer alten Nummer der „Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ vom 3. Dezember 1806 mitgeteilt:

„Vor 15 bis 20 Jahren lebte in der Dresdener Kapelle (und lebt vielleicht noch) ein braver Violoncellist, Hofmann, der, ob er sich täglich mit Musik beschäftigte, doch die Tonart H-moll nie ertragen lernte. Überraschten ihn während eines Spieles einzelne Modulationen dieser Tonart, so zitterte er, der Angstschweiß brach ihm aus, und ließ es sich tun, so ruhete er ein Weilchen; kamen aber ganze Sätze in dieser Tonart vor, und er konnte sich nicht entfernen — wie, wenn er in der Kirche oder Oper spielte —, so stand er Todesangst aus, und alle Bekämpfungen dieser verdrießlichen Eigenheit waren vergebens.“

Unwillkürlich denkt man bei dieser Schilderung an die bekannte Eigenheit zahlreicher Hunde beim Hören von Musik oder jedenfalls beim Hören bestimmter musikalischer Eindrücke; denn Untersuchungen haben ergeben, daß das Verhalten vieler Tiere gegenüber bestimmten Klängen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0015
gefördert durch die DFG

und auch Tonarten gegenüber keineswegs immer das gleiche ist. Helmholtz hat seinerzeit festgestellt („Tonempfindungen", S. 188), daß bei Hunden eine besonders große schmerzhafte Empfindlichkeit gegen das hohe e der Violinen vorliegt. So mag der durch hohe Obertöne erzeugte Schmerz im Ohr, also eine physiologische Ursache, die Abneigung von Hunden gegen bestimmte Klänge, Klangfarben und Tonarten zu erklären imstande sein. Vielleicht kommt auch bei einzelnen Menschen Ähnliches vor?

Psychologisch sehr lehrreich sind einige Mitteilungen in der alten Jenaer Doktordissertation eines gewissen Eduard Henneberg aus Gotha vom 30. Mai 1846, betitelt: De vi soni musicae in hominem sanum et aegrotum, worin es heißt:

„Die meisten Hunde lassen, wenn sie musikalische Töne vernehmen, eine gewisse Angst erkennen oder fangen an laut zu heulen. Ein A-dur-Dreiklang erregte einen Hund heftig, ein E-dur-Dreiklang aber reizte ihn zu voller Wut... Fast wunderbar wirkte jenes berühmte Konzert, das mehrere Naturforscher vor den beiden sehr großen Pariser Elefanten veranstalteten. Als ein ganz gewöhnliches Lied von allen vorhandenen Musikinstrumenten in D-dur angestimmt wurde, veranlaßte die Musik die Tiere zu lebhaftesten Ausbrüchen der Freude; sie tanzten umher und ließen zu fast künstlerischen Sprüngen ein Freudengeheul ertönen. Als ob sie die Klänge fördern wollten, ließen sie erst ein lautes Zischen vernehmen, dann ein Getöse nach Art der Tubatöne, welches (was besonders bemerkenswert erscheint) zu den Gesang- und Orchesterstimmen als harmonisch passend bezeichnet werden konnte. Als dann ein zartes Adagio in B-moll angestimmt wurde, sind die Elefanten derart besänftigt worden, daß sie ganz unbeweglich dastanden. Weiterhin wurde dasselbe Stück, wie am Anfang, gespielt, aber nicht in D-, sondern in F-dur. Nun aber machten die Töne des Liedes auf die Tiere nicht den geringsten Eindruck. Als darauf aber dasselbe Stück zum dritten Male, und nun wieder in D-dur, vorgetragen wurde, bezeigten die Elefanten dieselbe und sogar noch eine größere Freude als beim erstenmal."

Solche Tierexperimente sind lehrreich und besonders wertvoll, weil hier notwendig rein physiologische Ursachen die Quelle des wechselvollen Verhaltens bilden müssen, weil alle Komplikationen, wie beim Menschen, nach Art erweckter Erinnerungen und Gefühlselemente mehr seelischer Art, ausgeschlossen sind. Daß zumal bei Hunden die Klänge, die das hohe e als Oberton enthalten, eine besondere, unangenehme Wirkung hervorbringen, geht schon aus dem Gesagten hervor. Der oben erwähnte Artikel der Leipziger Musikzeitung von 1806 weiß auch von einem hierher gehörigen Fall zu berichten, wonach ein lange Zeit anhaltender E-dur-Dreiklang einen damit gepeinigten Hund in Wut verfallen ließ.

Neben Hunden, die jede Musik verabscheuen, gibt es auch solche, die einen Unterschied machen und manche Klänge ungern, andre gern hören. Es kommt dabei sehr auf das jeweilige Instrument, also auf die Klangfarbe, an. Einige Hunde hören willig zu, wenn Klavier oder Flöte oder

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0016
gefördert durch die DFG

Geige gespielt wird, andre können diese Instrumente nicht leiden. Die Deutung durch rein physiologische Einwirkungen auf das Gehörorgan der Tiere versagt freilich, wenn gelegentlich beobachtet worden ist, daß ganz bestimmte Kompositionen berühmter Meister gern vernommen, andre Komponisten aber abgelehnt werden. So ist gemeldet worden, daß ein bestimmter Hund Händelsche Musik gern hörte, Beethovensche aber nicht mochte. Ein andrer hörte gern zu, wenn Brahms gespielt wurde, hatte aber für Robert Schumann nichts übrig. Ein dritter liebte Mozart und verabscheute Mendelssohn usw. An Wagners Musik fand aber kein einziger Hund Geschmack. Es gibt also auch für Hunde „Lieblingskomponisten"! — Ähnliches ist bei Pferden beobachtet worden. Es liegen Beobachtungen vor von Pferden, die keine Kammermusik hören mochten, die sich entfernten, wenn ein Streichorchester spielte, und erst wiederkehrten, wenn die Musik aufhörte. — Ebenso hat man eigenartige Musikwirkungen bei jagdbaren Tieren des Waldes gemacht. So ist von einem Hasen berichtet worden, der jedesmal, wenn ein Männerquartett sich hören ließ, herbeihoppelte und andächtig lauschte, um sogleich wieder davonzulaufen, wenn der Gesang aufhörte. Für Sonntagsjäger, die ein Quartett bilden oder mieten können, eröffnen sich hier ungeahnte Möglichkeiten — —

Kehren wir nach diesen etwas abschweifenden Betrachtungen wieder zum Ausgangspunkt dieser Darlegungen zurück, so wird nach dem Gesagten schwerlich zu bezweifeln sein, daß es neben dem objektiven musikalischen Eindruck noch einen subjektiven gibt, der von Individuum zu Individuum wechseln kann und der teils durch besondere physiologische Veranlagung, teils aber, und zwar noch häufiger, beim Menschen durch spezielle psychische Vorgänge in Gestalt besonderer Erinnerungen, Ersteindrücke und andrer Gedankenassoziationen bedingt sein kann. Ein gewisser, wenn auch nur kleiner Bruchteil dessen, was man Charakteristik der Tonarten nennt, ist durch solche Gemütsvorgänge und Ideenverbindungen zu erklären. Hierfür seien ein paar Belege aus meinen persönlichen Nachforschungen erbracht.

Der frühere Freiburger Physiologe Prof. Joh. Ad. v. Kries, mit dem ich bereits vor fast einem halben Jahrhundert über diese Probleme korrespondierte, schrieb mir am 29. Juni 1896:

„So kann ich den Charakter einer zarten Weichheit, die ich etwa dem As-dur zuschreiben könnte, sicher auf Beethovens Klaviersonate op. 26 zurückführen, die Leidenschaftlichkeit des F-moll auf die Klaviersonate dieser Tonart des gleichen Autors; wenn mir Es-dur etwa vorzugsweise den Eindruck einer heiteren und glänzenden Pracht macht, so geht dies vorzugsweise auf die Eroica und das Klavierkonzert dieser Tonart zurück; der düster-geheimnisvolle Charakter des D-moll auf den ersten Satz der neunten Symphonie usw."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0017
gefördert durch die DFG

Daß solche frühen Jugendeindrücke die Stellung eines Menschen zu einer Tonart fürs ganze Leben bestimmen können, ist schwerlich in Zweifel zu ziehen. Wie sehr individuelle Eindrücke und Vorstellungen hierbei mitspielen, geht aus der reizvollen Äußerung eines Studenten meiner Bekanntschaft hervor, der bekundete, E-dur sei seine Lieblingstonart in so hohem Grade, daß er in jedem gehörten Musikstück mit einer gewissen ängstlichen Spannung nach dieser Tonart Ausschau halte, die ihm wie „ein geliebtes, schönes Weib" vorkomme, während F-dur er selbst sein könnte.

Ein Oberlehrer gab mir an, er empfinde C-dur stets als „schlicht und großartig", weil er dabei immer den Beginn von Haydns „Schöpfung" mit dem grandiosen „Und es ward Licht" vor Augen habe; dagegen erscheine ihm F-dur als „gemütlich" im Hinblick auf die Pastoralsinfonie und C-moll „finster-leidenschaftlich" wegen der Sonate Pathétique. Man sieht hieraus schon, wie stark individuell verschieden die Vorstellungen infolge solcher Ersteindrücke sein können, denn da z. B. C-moll auch, wie wir hörten, als Tonart erhabener Trauermärsche gilt, liegt es auf der Hand, daß der „finstere" und „leidenschaftliche" Charakter keineswegs von andren Kennern als vorherrschendes Element empfunden wird. Mir selbst, der ich dem C-moll zuerst im Schlußchor der „Matthäuspassion" eine erhöhte Aufmerksamkeit widmete, hat diese Tonart stets den Eindruck einer abgeklärten, edlen Traurigkeit gemacht, also ziemlich das Gegenteil von „finsterleidenschaftlichem" Charakter dargestellt. Ein Student gab mir an, für ihn verbinde sich mit der Tonart E-dur immer ein Gedanke an Hörnerklang, weil er die Tonart in Mendelssohns „Jägerlied" in den „Liedern ohne Worte" zuerst stärker beachtet habe, und F-dur sei ihm die eigentliche Tonart der Volkslieder, weil das Volkslied „Ich hatt' einen Kameraden", das er als erstes im Kindesalter auf dem Klavier spielen lernte, in dieser Tonart stand.

Ich möchte geradezu behaupten, daß ein einmaliger früher und starker Gefühlseindruck musikalischer Natur dazu führen kann, daß für den betreffenden Hörer die Tonart für die ganze Dauer seines Lebens einen ganz bestimmten subjektiven Charakter aufgestempelt erhält. Eine Korrespondenz vom Jahre 1933 mit dem Düsseldorfer Musikdirektor Schaaf hat mich diese Überzeugung gewinnen lassen. Unsre abweichenden Beurteilungen des vorwiegenden Charakters bestimmter Tonarten belegten wir Beide mit Beispielen, die erkennen ließen, daß sie durch individuelle Erlebnisse bedingt waren. Ich hatte Des-dur als prunkvoll und großartig bezeichnet, mich dabei auf das Walhalla-Motiv, auf zahlreiche effektvolle Salonstücke in Des-dur und auch auf Beethovens Äußerung über Klopstock: „Immer maestoso! Des-dur! Nicht?" bezogen; Herr Schaaf aber schrieb, ihm erscheine Des-dur weich wegen der Verwendung für Thomas'

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0018
gefördert durch die DFG

Mignon-Arie: „Kennst du das Land“ und wegen der Benutzung der Tonart als Begleitung des Schlafes des Götterpaars Wotan und Fricka im zweiten Akt des „Rheingold“. Ich hatte Es-dur aus den oben erörterten Gründen als eine Tonart bezeichnet, die besonders gern für fromme Empfindungen benutzt worden sei; Herr Schaaf empfand sie vielmehr als majestätisch wegen des Gebets König Heinrichs im „Lohengrin“, wegen der Sarastro-Arie, des Krönungsmarsches im „Prophet“ von Meyerbeer, wegen der Arie des Elias im gleichnamigen Oratorium usw.

Mit solchen und ähnlichen Feststellungen, für die sich natürlich noch Hunderte von Beispielen erbringen lassen werden, kommen wir dem Problem der Tonarten-Charakteristik sicher schon erheblich näher. Dennoch muß man allergrößte Bedenken hegen, etwa ausschließlich solche subjektiven Empfindungen zur Erklärung des gesamten Problems heranziehen und gelten lassen zu wollen. Hierfür ist die einheitliche Beurteilung gewisser Tonarten-Charaktere durch musikalische Menschen doch oft gar zu auffällig. Wir müssen offenbar einen subjektiven und einen objektiven Grund für den spezifischen Charaktereindruck der Tonarten auf viele Personen als möglich ansehen. Es wird manchmal sehr schwierig sein, zwischen beiden Ursachen die richtige Grenze zu ziehen. Aber eine Möglichkeit besteht hierfür vielleicht doch, wie die nachfolgenden Betrachtungen noch zeigen mögen.

Hiermit in Zusammenhang steht jedenfalls die recht erheblich wechselnde Einstellung vieler Personen zur Frage, welches die geeignetste Tonart zur Schilderung von Frühlingsstimmungen sei. Man würde es ohne weiteres verstehen können, wenn Jemand, dem in seiner Jugend etwa Wagners „Winterstürme wichen dem Wonnemond“ einen tiefen Eindruck gemacht hat, B-dur als überzeugendste Frühlings-Tonart ansähe. Ein anderer, der an Mendelssohns mannigfachen, fast immer in A- oder E-dur vertonten Frühlingsschilderungen Gefallen gefunden hat, wird diese beiden Tonarten für geeigneter halten. Ein Dritter mag durch Rob. Schumanns „Überm Garten durch die Lüfte“ oder durch Griegs „An den Frühling“ angeregt worden sein, Fis-dur für „die“ Frühlings-Tonart par excellence zu halten, ein Vierter D-dur wegen Hildachs „Lenz“, ein Fünfter H-dur wegen des Karfreitagszaubers im „Parsifal“, während Sindings „Frühlingsrauschen“ wieder Des-dur in den Vordergrund der Empfindung schiebt usw. Durch einmalige starke Eindrücke vermögen dann Gefühlsbetonungen zu entstehen, die den Menschen sein Leblang beherrschen. So hat man offenbar Äußerungen zu verstehen wie diejenige eines Arztes mir gegenüber, er könne sich Frühlingsstimmungen nur in A- oder D-dur denken; die Verwendung von B-dur dafür erscheine ihm „ganz komisch“. Hierher gehört auch eine charakteristische Äußerung von Dvořak. Ihm

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0019
gefördert durch die DFG

brachte einer seiner Schüler eine für Violine komponierte Frühlingsschilderung in A-moll. Er erhielt von dem Meister die Antwort:

„Bleiben Sie mir im Mai mit A-moll vom Leibe, bringen Sie mir die Sonate im Herbst wieder! Arbeiten Sie jetzt in Es-dur! Es-dur — Frühling!"

Diese Dvořaksche Deutung von Es-dur wird sicher sehr vielen andren unbegreiflich scheinen. Es muß hier wohl irgendein Jugendeindruck mitgespielt haben.

Ähnlich geht es mit den „Gewitter-Tonarten". Von mir selbst kann ich bezeugen, daß für mich D-moll zur typischen Gewitter-Tonart geworden ist, seit ich vor 50 Jahren durch die Gewitterschilderung im Vorspiel zur „Walküre" einen denkbar tiefen Eindruck erhielt. Ja, wenn ich D-moll höre, regt sich im Unterbewußtsein zumeist eine leise Erinnerung an die Gewitter-Schilderung der „Walküre". Ich möchte freilich behaupten, daß der besonders wilde Charakter des D-moll auch von vielen andren herausgefühlt zu werden scheint. Es ist jedenfalls auffällig, wie oft gerade diese Tonart zur Illustrierung von Unwettern und Gewittern in der musikalischen Literatur benutzt worden ist. Mir fallen im Augenblick nicht weniger als 11 Beispiele hierfür ein: außer dem „Walküre"-Vorspiel die Ouvertüre zu Wagners „Fliegendem Holländer", die Gewitter in Webers „Oberon", in Lortzings „Undine", in Löwes „Mummelsee", Haydns Schilderung des Meeressturms in der Arie des Raphael aus der „Schöpfung": „Rollend in schäumenden Wogen" samt der voraufgehenden Sturm- und Gewitter-Wiedergabe, der Sturm in der Wolfsschlucht-Szene des „Freischütz", Schuberts „Stürmischer Morgen", Volkmanns Männerchor „Im Gewittersturm", Humperdincks Schneesturm im „Dornröschen". In D-moll dröhnt auch der gewaltige Donnerschlag, der das Verschwinden des Komturs im „Don Juan" begleitet. Diese vielen Übereinstimmungen können nicht wohl ein Zufall sein. Allerdings gibt es auch eine Fülle von Gegenbeispielen. Beethovens „Pastorale"-Gewitter und das Gewitter in Schuberts „Junger Nonne" sind in F-moll vertont, die Gewitter in Haydns „Jahreszeiten" und in Webers „Freischütz" in C-moll, die Sturm- und Regenszene in Marschners „Hans Heiling" in Cis-moll, das Gewitter in Rossinis „Tell" in E-moll, der Sturm in Griegs „Peer Gynt-Suite" in Fis-moll usw. Dennoch ist die überraschend häufige Verwendung des D-moll sehr auffällig.

Scheint schon in diesem Fall ein objektiver Grund vorzuliegen, der dem D-moll, zumal im Orchester-Zusammenklang, einen besonders wilden und aufgeregten Charakter verleiht[2]), so dürfte dies auch bei ein paar

[2]) Eine mögliche objektive Erklärung hierfür versuchte mir gegenüber einmal der verstorbene Musikdirektor Pfannschmidt in Berlin zu geben. Er meinte: „Bei den Streichinstrumenten klingen die Saitentöne heller (in der Höhe), durchdringender (in der Tiefe) als die durch das Aufsetzen des Fingers gebildeten Töne. Diese

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0020
gefördert durch die DFG

weiteren Tonarten der Fall sein, die für ganz bestimmte Natur- oder Stimmungsschilderungen auffällig oft verwendet werden. Es liegt kein Beispiel einer besonders berühmten und als Vorbild betrachteten Schilderung einer Mondnacht-Szene in Fis-moll vor, das diese Tonart zur „Mondschein-Tonart" par excellence hätte werden lassen können, und dennoch überrascht die Vorliebe der Komponisten zur Verwendung dieser Tonart für stimmungsvolle Mondscheinszenen. Wo freilich nicht die Stimmung in der Natur die Hauptsache ist, sondern wo der Mondschein nur Beigabe für fröhlich-scherzhafte Begebenheiten ist, wie in der berühmten Mondschein-Szene in Nicolais „Lustigen Weibern", da paßt natürlich kein Fis-moll. Diese Szene steht in Es-dur und in der Ouvertüre in F-dur. Sonst aber dienen Fis-moll und gelegentlich auch Fis-dur überraschend oft zur Schilderung von Mondnächten und ihrem Zauber. Die „Mondschein-Sonate" Beethovens, die zudem in Cis-moll geschrieben ist, kann hier als Beispiel nicht oder nur sehr bedingt genannt werden, da nachweislich der Komponist hier gar keine Mondscheinstimmung schildern, sondern ein Gedicht von Seume „Die Betende" illustrieren wollte. Immerhin ist die sehr weit verbreitete Empfindung, daß hier eine klassische Mondscheinstimmung wiedergegeben sei, nicht als belanglos beiseite zu schieben. Cis- und Fis-moll sind zudem nahe verwandt, und die Fis-moll-Akkorde und -Arpeggien nehmen im ersten Satz der wunderbaren Sonate einen breiten Raum ein.

Doch sehen wir hiervon ab, so finden wir das Fis-moll gleich im Beginn der Wolfsschlucht-Szene des „Freischütz" zu den Worten: „Milch des Mondes fiel aufs Kraut". Ebenso ist die Tonart von Mendelssohn verwendet worden in Lenaus „Schilflied" (Auf dem Teich, dem regungslosen, ruht des Mondes stiller Glanz) und in der „Neuen Liebe (In dem Mondenschein im Walde), dazu im „Venetianischen Gondellied", Nr. 12 der „Lieder ohne Worte", worin der Zauber einer Mondnacht in Venedig auch ohne jedes begleitende Wort ganz besonders glücklich wiedergegeben zu sein scheint. Schumanns Vertonung der lieblichen „Mondnacht" Eichendorffs steht zwar in E-dur, doch spielen die Fis-moll-Klänge auch hierin eine auffällig große Rolle. Mascagnis Mondschein-Intermezzo in „Silvana" ist ebenfalls in Fis-moll geschrieben, desgleichen ein weniger bekanntes Stück von Bendel „Fahrt auf der Liebesinsel". Im „Evangelimann" von Kienzl ist der Mondaufgang in Fis-dur geschildert. Vielleicht könnte auch das fahle Dämmerlicht, in das der Herbststurm an der norwegischen Küste in Griegs „Peer Gynt-Suite" getaucht erscheint, hier genannt werden, denn auch dieses Stimmungsbild geht aus Fis-moll. —

---

Wirkung kommt besonders bei D-moll zum Ausdruck: sowohl Grundakkord wie Dominantakkord haben in Grundton und Quinte freischwingende Saiten zur Verfügung."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0021
gefördert durch die DFG

Es scheint, daß fis'' ein Eigenton des menschlichen Ohres ist (Helmholtz nennt allerdings g'' als solchen). Stumpf hat angegeben, daß er das hohe fis schon seit 1875 dauernd leise im Ohr klingen höre. Berlioz in seiner „Modernen Instrumentation" (S. 263) erwähnt den „eigentümlichen Charakter" des hohen f und fis; Marx weist in seinem „Musikalischen Konversationslexikon" (Bd. III, S. 85 f.) auf die „Klangweise des hohen fis, sowohl des von der Männerstimme als des von der Frauenstimme erzeugten" hin und nennt als charakteristisch für den Ton „eine scharfe Tonhöhe und eine besondere Geltendwerdung der Beitöne". In Riemanns „Musiklexikon", S. 180, und ebenso in Meyers Konversationslexikon, 6. Auflage, Bd. 19, S. 605, ist von einer „fahlen Beleuchtung der Molltonarten mit Kreuzen" die Rede. In dieser Allgemeinheit trifft die Kennzeichnung schwerlich zu; speziell für Fis-moll aber wird sie recht vielfach als sehr treffend empfunden werden, so auch von meinem eigenen Empfinden. An einem eigentümlich spitzen Klang habe ich die Tonart Fis-moll ungemein häufig deutlich zu erkennen vermocht, am häufigsten beim Erklingen eines stark angeschlagenen Quart-Sext-Akkordes. Besonders eindringlich fühle ich den eigentümlichen Charakter des Fis-moll aus den Akkorden dieser Tonart heraus, die in Suppés heiterer Ouvertüre „Dichter und Bauer" ganz überraschend kurz vor dem Sostenuto zwei Takte lang erklingen. Sollte der Eigenton des menschlichen Ohres in der Tat fis'' sein, so wäre damit sogleich eine physiologische Erklärung für den Charakter der Fis-moll-Tonart und ihrer Beliebtheit für Mondscheinschilderungen gegeben. Auch dem H-moll kommt nach meinem Empfinden ein ähnlich spitzer Klang, allerdings wesentlich abgeschwächt, zu.

Wenn das fis bzw. ges im Moll-Dreiklang als Terz erklingt, also im Es-moll-Akkord, ergibt sich ebenfalls eine ganz eigenartige Wirkung, wie sie keiner andren Tonart zu eigen ist. Wie wichtig die Terz im Dreiklang mitspielt, hat ja ein Experiment von Müller-Freienfels („Psychologie der Kunst , Bd. 2, S. 72) gezeigt, der nur durch starkes Akkord-Anschlagen der Terz im C-dur einen Hörer zu der irrigen Meinung brachte, es werde der E-dur-Dreiklang gespielt. So mag das „spitze" fis nicht nur dem D-dur eine gewisse, beliebte Sonderstellung in der musikalischen Literatur verschafft haben, sondern den tragischen Eindruck im Moll-Klang als Terz noch verstärken. Die vielfach recht phantastischen, aber doch interessanten Deutungen der Tonarten-Charaktere beim alten Schilling sagen vom Es-moll: „Wenn Gespenster reden könnten, so sprächen sie aus diesem Tone." Aus dieser Äußerung fühle ich persönlich etwas Zutreffendes heraus. Mir ist Es-moll immer eine unheimliche Tonart gewesen, deren Eindruck ich früher einmal dem der gestopften Hörner verglichen habe. Oft habe ich die Tonart an diesem unheimlichen Eindruck in Stücken erkannt, von denen ich keine Ahnung hatte, in welcher

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0022
gefördert durch die DFG

Tonart sie geschrieben waren, auch in unvermuteten Ausweichungen aus den Grundtonarten. So habe ich in der mir vorher völlig unbekannten „Manfred"-Ouvertüre Rob. Schumanns die Es-moll-Akkorde im Anfang und Ende mit Bestimmtheit diagnostizieren können. Ähnliches habe ich nicht selten erlebt.

Tatsächlich finden wir Es-moll — neben Fis-moll — besonders oft und gern zur Schilderung höchsten Grausens und unheimlichster Stimmungen verwendet. Wagner schildert in dieser Tonart sowohl die düstere Nornenscene und das Zusammenbrechen des ermordeten Siegfried in der „Götterdämmerung" wie die Sündenqual des wunden Amfortas im zweiten Akt („Der dort dem Erlöser die Wunde stach"), und die gespenstische Erscheinung der von Klingsor herauf beschworenen Kundry im „Parsifal"; Max Bruch vertonte den Tempelbrand im „Frithjof" in Es-moll. Eine besonders geniale Verwendung atembeklemmender Es-moll-Klänge scheint mir Hegar in seiner grandiosen Chorballade „Totenvolk" zu bieten, insbesondere zu den Worten: „Vom Boden tappt eine Riesenfaust". Den unvergleichlichen Höhepunkt der Ausnutzung aller Schrecken dieser Tonart aber bedeutet für mein Empfinden die Verwendung in der gewaltigsten aller Löwe'schen Balladen, im „Edward"; der Schluß mit den Worten „denn Ihr, Ihr rietet's mir" zeigt die Kraft wie das Grausen, das dem Es-moll eigentümlich ist, in unvergleichlich eindrucksvoller Weise.

Es ließe sich noch über andre Tonarten in ähnlicher Weise reden. Wir sind aber mit den letzten Absätzen wieder deutlich zur Frage der objektiven Charakteristik der Tonarten zurückgekehrt, während hier gerade die subjektive Charakteristik vornehmlich behandelt werden sollte. In jedem Falle werden die vorstehenden Ausführungen zeigen, daß das alte Problem der Charakteristik der Tonarten nichts weniger als einfach gelagert ist, daß objektive und subjektive Ursachen sich die Hand reichen und vielfach gegenseitig durchdringen.

Physiologische Ursachen und instrumentelle Eigenarten (leere Saiten der Streicher, verschiedener Anschlag der weißen und schwarzen Tasten des Klaviers, Naturtöne der Blasinstrumente usw.) sind bis zu einem gewissen Grade ohne weiteres in der Lage, einen objektiven Unterschied der Tonarten begreiflich zu machen. Jugendeindrücke und „privilegierte Assoziationen", wie Herm. Stephany in seinem trefflichen Werk „Der Charakter der Tonarten" (Deutsche Musikbücherei, Bd. 41, Regensburg 1923, S. 68) sich ausdrückt, rufen außerdem oftmals im Menschen noch einen subjektiven Eindruck gewisser Tonarten hervor. Diese beiden Ursachen mögen es verschuldet haben, daß in der Diskussion über die Charaktere der Tonarten so oft keine Einigkeit erzielt werden konnte.

In jedem Fall aber geht es zu weit, wenn daraufhin wiederholt Musiker und Musikästheten jeden Unterschied der Tonarten-Charaktere über-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0023
gefördert durch die DFG

haupt leugnen wollten. Mit solchem sehr einfachen, aber auch sehr vorschnellen Urteil ist das schwierige Problem bestimmt nicht zu lösen. Die grundsätzlichen Skeptiker müssen wohl die Waffen strecken und schweigen, wenn sie hören, wie selbst einige der ganz großen Meister der Musik nicht den geringsten Zweifel an dem besonderen Charakter der Tonarten gehegt haben. Im genannten Werk von Stephany sind hierfür auf S. 59 ff. einige sehr bedeutsame Beispiele gebracht, von denen die wichtigsten nachstehend als Abschluß dieser Betrachtung wiedergegeben seien:

1. Beethoven schätzte seinem eigenen Zeugnis nach Mozarts „Zauberflöte" auch wegen „der darin angewandten Psyche verschiedener Tonarten", war nach Angabe seines Biographen Schindler „erbittert", wenn er hörte, irgendeine Komposition von Mozart sei in einer andren Tonart vorgetragen worden als der vom Komponisten vorgeschriebenen. Auch gab er an, er habe im „Fidelio" den Pizarro „in grellen Tonarten (auch in Gis-dur) singen" lassen. Vom Transponieren seiner Werke in andre Tonarten wollte er grundsätzlich nichts wissen, und wer es gewagt hätte, in seiner Gegenwart eine seiner Kompositionen in einer fremden Tonart vorzutragen, „an dem hätte er sich vergriffen".

2. Robert Schumann hielt den wechselnden Charakter der Tonarten für eine „ausgemachte" Sache und meinte u. a.: „Man spiele z. B. den Sehnsuchtswalzer in A-dur oder den Jungfernchor in H-dur — die neue Tonart wird etwas Gefühlswidriges haben, weil die Normalstimmung, die jene Stücke erzeugte, sich gleichsam in einem fremden Kreis erhalten soll."

3. Berlioz war ein unbedingter Anhänger der Lehre vom Charakter der Tonarten und hat ausführlich versucht, ihre Ursachen begreiflich zu machen.

4. Robert Franz und Hugo Wolf konnten es ebensowenig wie Beethoven leiden, wenn man ihre Schöpfungen transponierte, denn „der Ausdruck meiner Lieder hängt wesentlich mit den gewählten Tonarten zusammen" (R. Franz).

5. Der Münchener Komponist Courvoisier erklärte, daß er „beim Entwurf einer Komposition mit oft unerhörtem Zwang in die und die Tonalität getrieben werde".

## 2. Unbewußte Plagiate großer Meister

Wenn aus den vorstehenden Darlegungen hervorgeht, daß frühe musikalische Jugendeindrücke in einem für die Ästhetik der Musik empfänglichen Alter jahrzehntelang bewußt oder unbewußt nachwirken können, so wird man auch ein Verständnis dafür gewinnen, daß ziemlich oft in der musikalischen Literatur, selbst bei unsren größten und erfindungsreichsten Meistern der Musik, unbewußte „Plagiate" nachzuweisen sind, Verwendungen fremder Melodien und Themen, die sie zweifellos früher gehört haben und die sie dann ahnungslos eines Tages als Eigengewächs betrachten und in ihren Schöpfungen verwenden. Eine sehr große Zahl von Beispielen hierfür läßt sich erbringen. Es ist dabei allerdings zu beachten, daß auch rein zufällig die frappantesten Übereinstimmungen von „Melodien, die sich begegnen" (Dr. Georg Schott im „Stuttgarter Neuen Tagblatt" vom 8. Jan. 1930), vorkommen können, ohne daß eine Entleh-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0024
gefördert durch die DFG

nung vorgelegen haben k a n n. Wir werden hierfür noch einige Beispiele vernehmen.

Das reizvolle Thema der unbewußten oder scheinbaren Plagiate bei großen Komponisten hat die Forschung ja schon oft beschäftigt. Wilhelm Tappert hat in seinem hübschen Buch „Wandernde Melodien" eine Fülle von Beispielen geliefert. Auch Hans v. Wolzogen hat den Gegenstand studiert, ferner Hans Joachim Moser im Schlußband seiner „Geschichte der Deutschen Musik" und Rich. H. Stein in der Tschaikowsky-Biographie. Zahllose Artikel in Zeitschriften und Zeitungen haben sich ebenfalls damit befaßt. Dennoch sei das Thema hier unter Hervorhebung der psychologischen Gesichtspunkte nochmals angeschnitten und in etwas andrer Richtung abgewandelt, wobei auch eine erkleckliche Zahl von neuen, unbewußten „Entlehnungen" zur Sprache kommen kann, die ich teils selbst gesammelt, teils durch freundliche Mitteilungen interessierter Korrespondenten zur Kenntnis genommen habe.

Ein eigenes Erlebnis ziemlich grotesker Art mag den Reigen der hierher gehörigen Beispiele eröffnen. Kürzlich, im Sommer 1941, hatte ich während des Mittagessens den Rundfunk angestellt, in dem gerade irgendwelche musikalischen Darbietungen gebracht wurden. Ich achtete wenig darauf, hörte aber plötzlich deutlich die Melodie von Wagners „Huldigungsmarsch". Da ich diesen lange nicht gehört hatte, merkte ich auf und war höchst erstaunt, als dazu gesungen wurde, ja daß sogar ein englischer Text dazu erklang. Schließlich stellte sich — unglaublicherweise — heraus, daß es sich um den Textschmarren handelte, den die englischen Soldaten 1939 zu Beginn des Krieges sangen: „We go a' hanging our washing on the Siegfried-Line". Die Melodie dieses unschönen Produktes deckte sich durch viele Takte hindurch weitgehend mit derjenigen von Wagners „Huldigungsmarsch". Ob hier eine zufällige Übereinstimmung vorliegt oder eine bewußte Entlehnung, weiß ich nicht. Schlagerkomponisten und noch dazu englischen kann man sicher jedes Plagiat zutrauen; andrerseits dürfte die musikalische Bildung englischer „song"-Komponisten schwerlich so weit reichen, daß ihnen eine der weniger bekannten Wagnerschen Marschkompositionen geläufig gewesen sein könnte. Es muß wohl also eine zufällige Übereinstimmung angenommen werden, einer der Fälle, wo „Melodien sich begegnen".

Noch ein weiteres Beispiel aus meinem persönlichen Erleben! Im Sommer 1924 hörte ich in Berlin beim Nachhausekommen aus den geöffneten Fenstern einer benachbarten Schule unverkennbar die Melodie der Marseillaise durch eine Schulklasse singen. Wir waren damals in der „Systemzeit", und ich fragte mich: sollten wir schon so weit sein, daß heute die Marseillaise in Schulen gesungen wird? Zu Hause angelangt, trat ich ans offne Fenster und lauschte weiter. Und siehe da, was in der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0025
gefördert durch die DFG

Schule gesungen wurde, war das hübsche Lied von Justinus Kerner: „Preisend mit viel schönen Reden", das ja allerdings zu den ersten Worten „einst zu Worms im Kaisersaal" zwei Takte aus der Marseillaise notengetreu entlehnt hat. Beim weiteren Nachsinnen über diese musikalische Merkwürdigkeit fiel mir dann auch noch auf, daß die gleiche Weise eines unbekannten Komponisten in der Wiederholung der Textworte „einst zu Worms im Kaisersaal" die Schlußmelodie des „Gaudeamus" für die Worte „nos habebit humus" nicht minder notengetreu erklingen läßt. Es ist wohl ausgeschlossen, daß hier eine bewußte Entlehnung stattgefunden hat (wann die Volksweise zu „Preisend mit viel schönen Reden" entstanden ist, weiß ich nicht); es kommt ziemlich sicher eine zufällige, doppelte Übereinstimmung in Frage.

Solchen Parallelen und unbewußten Plagiaten begegnen wir nun auch in der hohen klassischen Kunst nicht eben selten. Es lassen sich sogar zwischen ausgesprochener Vulgärmusik und einzelnen Stellen berühmtester Kompositionen Übereinstimmungen feststellen, wobei abwechselnd der große Komponist und der Schöpfer der Vulgärmusik der „Plagiator" gewesen sein müßte. Schon das obige Beispiel des Wagnerschen Huldigungsmarsches und der kitschigen „Siegfried line" liefert hierfür ein Beispiel. Weitere sind die folgenden:

1. In Verdis „Traviata" hören wir in der Arie „Hat dein heimatliches Land" deutlich die Melodie unsres Kinderliedes „Büblein, wirst du ein Rekrut" erklingen;

2. In Schuberts Trauermarsch auf den Tod des Zaren Alexander I. begegnen wir derselben Melodie, die vor einigen Jahrzehnten in dem beliebten Gassenhauer „Wir sind die Sänger von Finsterwalde" verwendet worden ist;

3. Ist schon dieser Kontrast, der mit der gleichen musikalischen Phrase erzielt worden ist, wunderlich genug, so gibt es doch ein noch groteskeres Beispiel: in Wagners „Siegfried" deckt sich der Jubelgesang des von Mime befreiten jungen Helden zu den Worten „Wie der Fisch froh in der Flut schwimmt" fast Note für Note mit der Melodie des alt-derben Volkslieds vom Saubub und der Viehmagd, in dem wir zu dem Text „Und der Saubub hat die Viehmagd, und die Viehmagd hat den Saubub" mit einer geringen Variante genau dieselbe Weise hören;

4. In dem eingangs erwähnten Artikel Dr. Schotts im „Stuttgarter Neuen Tagblatt", dem mehrere der hier erörterten Beispiele entnommen sind, wurde darauf hingewiesen, daß die Melodie des hübschen Volksliedes „Wenn wir marschieren" auch von Händel für seine Arie: „Lassia o io pianga" verwendet worden ist;

5. Der vor etwa einem Dutzend Jahren so beliebt gewesene Schlager vom „Sonny boy" enthielt genau dieselbe Melodie, wie sie in dem dritten Akt der „Meistersinger" Hans Sachs zu den Textworten „doch fein mit Kreide weich, nicht mit dem Hammerstreich" singt.

6. Das Marschlied in Suppé's Operette „Leichte Kavallerie" stimmt in der Melodie fast ganz überein mit Paul Linckes bekanntem Schlager „Bis früh um Fünfe, süße Maus".

Diese paar Beispiele zeigen, zu wie grundverschiedenen musikalischen Wirkungen ein und dasselbe Thema verwendet werden kann. Ein höchst

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0026
gefördert durch die DFG

interessantes Beispiel liefert uns auch noch eine Probe aus dem ausschließlich hohen Niveau der Kunst: die gleiche musikalische Figur, mit der Joh. Strauß' köstliche „Schöne, blaue Donau" und genau ebenso Suppés „Boccaccio"-Ouverture beginnt, bildet auch den weihevollen Auftakt zum Vorspiel von — — Wagners „Parsifal"!

Ein andres Beispiel von ähnlicher Beweiskraft ist die Wandlung jenes Themas, das uns aus unsrer Deutschland-Hymne gegen Schluß zum Text „Deutschland, Deutschland über alles" so wohl vertraut ist. Bekanntlich stammt die herrliche Melodie von Haydn und ist ursprünglich zum „Gott erhalte" komponiert worden. Wie aber Max Friedländer nachgewiesen hat, ist jenes besondere Thema bereits 1753 in einer Komposition von Agricola zum Text „Lebe, liebe, trink' und schwärme" nachweisbar, ferner in einem Telemann'schen Rondo für Cembalo. Außerdem begegnet uns die gleiche musikalische Figur in Mozarts von 1773 stammender Motette „Exsultate, jubilate" zum Worte Alleluja und überdies auch noch in Schuberts „Stabat mater" zu den Worten „Liebend neiget er sein Antlitz". Wir haben es hier also mit einer fünffachen Benutzung derselben musikalischen Figur für völlig verschiedenartige musikalische Stimmungen zu tun, sowohl für kirchliche wie übermütig-weltliche und patriotische Kompositionen. Daß in keinem Fall hier eine musikalische Entlehnung bewußt stattgefunden hat, sondern daß es sich in Wahrheit nur um Melodien handelt, die „sich begegnen", bedarf kaum des Beweises. Große Meister und Melodienerfinder wie Mozart, Haydn oder gar Schubert hatten es gewiß nicht nötig, bewußte Anleihen an fremdem Melodiengut vorzunehmen.

Es kann nun leicht dazu kommen, daß in irgendwelchen Fällen der S c h e i n eines begangenen Plagiats entsteht, ohne daß in Wahrheit ein solcher Vorwurf gerechtfertigt ist. Merkwürdigste musikalische Übereinstimmungen kommen vor, ohne daß der eine Komponist von dem Werk des andren irgend etwas gewußt hat. Nur in wenigen Fällen läßt sich freilich die absolute Unmöglichkeit einer Entlehnung zwingend nachweisen. Folgende, besonders eigenartige Fälle gehören hierher:

1. Als Richard Strauß' „Elektra" erschienen war, meldete sich ein junger, wenig bekannter italienischer Komponist und behauptete, Strauß habe ihm mehrere charakteristische Themen aus einer seiner Opern entwendet, die schon vorher veröffentlicht worden war. Durch Abdruck der gegenübergestellten Motive belegte er diese verblüffende Behauptung, die in einer italienischen Musikzeitung erschien und deren Beweise allerdings erstaunlich genug anmuteten. Strauß konnte aber erklären, daß ihm die Oper des Italieners gänzlich unbekannt geblieben war.

2. Schon lange beachtet ist ja die nahezu unbegreifliche Übereinstimmung zwischen mehreren Takten im Gesang der Meermädchen aus Webers „Oberon" und einem mehrfach erklingenden, zumal gegen Schluß einprägsam wiederkehrenden, absteigenden Thema in Mendelssohns „Sommernachtstraum"-Ouvertüre. Die Ähnlichkeit ist um so größer, als beide Male auch dieselbe Tonart E-dur gewählt ist. Und



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0027
gefördert durch die DFG

dennoch ist eine Entlehnung ausgeschlossen, denn beide Kompositionen entstanden ziemlich gleichzeitig i. J. 1826, und als Mendelssohn im Sommer, 17jährig, sein genialstes Werk schrieb, war von Webers Oberon-Musik in Deutschland noch nichts bekannt geworden.

3. Noch unglaublicher mutet eine andere musikalische Parallele an. Die auf und ab wogende Melodie, die im Beginn des „Rheingold" das Fluten des Rheins veranschaulicht, ist — mit geringer Variante — schon von E. T. A. Hoffmann in seiner Oper „Undine" verwendet worden, ebenfalls für die Schilderung des Wasserwogens und ebenfalls in Es-dur stehend. Da die Hoffmannsche Oper fast 4 Jahrzehnte früher als Wagners Werk entstanden ist, dürfte man angesichts einer derart weitgehenden Übereinstimmung ohne weiteres an ein unbewußtes Plagiat des Bayreuther Meisters glauben. Aber — nach dem Brande des Berliner Schauspielhauses, der am 29. Juli 1817 stattgefunden hatte, als Wagner ganze 4 Jahre alt war, blieb die Musik zu Hoffmanns „Undine" für mehr als 7 Jahrzehnte vollkommen verschollen. Sie galt als verloren, wurde jedoch in den 90er Jahren wiedergefunden, als Wagner bereits lange im Grabe lag. Es ist also jede Möglichkeit ausgeschlossen, daß Wagner Hoffmanns Oper gekannt hat. Die Übereinstimmung, die sich bis auf die Tonart erstreckt, beruht auf reinem Zufall. — Nun findet sich freilich jenes Rheingold-Motiv, allerdings in F-dur, auch in Mendelssohns „Melusinen"-Ouvertüre, lediglich ergänzt durch eine Auftakt-Note. Man könnte daher beim Spielenlassen der Phantasie allenfalls glauben, daß Wagner über Mendelssohn die Kenntnis des Themas vermittelt erhalten hat. Wir kommen aber auch mit dieser Annahme nicht weiter. Mendelssohn war auch erst 8 Jahre alt, als Hoffmanns „Undine" verloren ging, kann sie demnach ebenfalls nicht gekannt haben. Hingegen ist es nicht unbedingt ausgeschlossen, daß Wagner an Mendelssohn ein unbewußtes Plagiat begangen hat, zumal da er hier und da, wie wir sehen werden, noch andre Anklänge an dessen Musik aufweist.

Mit der Annahme einer solchen Möglichkeit ist nicht der leiseste Vorwurf gegen den „Plagiator" verknüpft. Gar zu zahlreich sind ja die Fälle, in denen selbst die Titanen der Musik ein musikalisches Thema, das sie früher einmal vernommen hatten, für ein selbsterfundenes hielten und daher unbekümmert verwendeten. Man erinnere sich, wie das Eingangsthema zu Beethovens Eroica aus Mozarts Singspiel „Bastien und Bastienne" entlehnt ist. Ähnlich hat Beethovens Gewitterschilderung in der Pastoral-Sinfonie in mäßigem Umfang Pate gestanden bei Griegs Schilderung des stürmischen Abends in der „Peer Gynt-Suite". Noch unzweideutiger tritt uns die unbewußte Entlehnung eines musikalischen Gedankens entgegen im Schluß von Brahms' „Sapphischer Ode". Der musikalische Schnörkel, der zum Schlußwort „Tränen" gesungen wird, deckt sich Note für Note mit der Tonfolge zu dem ebenfalls „Tränen" lautenden Schlußwort in Schuberts „Am Meer". Da das gleiche Textwort beide Male genau gleich komponiert ist, ist die unbewußte Entlehnung als nicht zweifelhaft zu betrachten.

Zur rechten Bewertung solcher Vorkommnisse muß daran erinnert werden, daß in der Dichtung ähnliche Fälle nicht unbekannt sind. Mit Schillers Wort aus dem „Tell": „Ich hab' getan, was ich nicht lassen konnte" schließt wortgetreu Körners „Hedwig". Ja selbst ein Nietzsche-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0028
gefördert durch die DFG

wort im „Zarathustra“, das ohne Gänsefüßchen wiedergegeben, also als eignes Gewächs betrachtet ist, stellt eine wörtliche Entlehnung aus Schopenhauer dar: „Vermöge der Musik genießen die Leidenschaften sich selbst.“

Derartige Tatsachen und Erfahrungen wolle man sich gegenwärtig halten, wenn man die nachstehend aufgeführten weiteren Feststellungen mit der notwendigen Objektivität beurteilen will. Zunächst nur ein paar Anklänge, die mehr als Kuriosa denn als psychologische Probleme beurteilt sein wollen, da trotz einer gewissen Ähnlichkeit der Motive und musikalischen Figuren von einer bewußten oder unbewußten Entlehnung beileibe keine Rede sein kann*):

1. Das durch eine ganze Oktave — mit Auslassung eines Tones — absteigende erste Hauptthema im zweiten Satz der „Unvollendeten“ Sinfonie Schuberts findet sich ganz ähnlich als Thema im Schluß des ersten Satzes der Tschaikowskyschen sechsten Sinfonie, der „Pathetischen“ in H-moll, wieder.

2. Das bekannteste, oft wiederkehrende Thema in Nicolais Ouvertüre zu den „Lustigen Weibern“, die heraufhüpfenden Terzen, begegnen uns flüchtig in gleicher Folge im dritten Akt der „Meistersinger“ in der ersten Szene während der Worte des Hans Sachs zu Walter von Stolzing: „Mein Freund, in holder Jugendzeit“ und bald darauf nochmals zu den Worten: „ein Angedenken, klar und fest“;

3. Die wundervolle Todesverkündigung an Siegmund im zweiten Akt der „Walküre“ bringt in andrer Tonart das Thema aus der Mendelssohnschen Schottischen Sinfonie in A-moll;

4. Gleich eine (mindestens) dreifache Benutzung des gleichen Hauptmotivs, das sich in drei Tönen, eigenartig harmonisiert, wie eine Frage auftürmt, finden wir in Bachs „Matthäuspassion“ zu den Worten „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ in Mendelssohns „Herbstlied“ („Im Walde rauschen dürre Blätter“) und als ergreifendes Schicksalsmotiv, oft wiederkehrend, im „Ring des Nibelungen“;

5. Gerade bei Wagner kann man verhältnismäßig oft solche flüchtigen Anklänge entdecken. Das Thema des „Lohengrin“-Brautchors hat schon Haydn in seinem dritten Streichquartett verwendet, während wir in einem Streichquartett Mozarts das Sehnsucht-Motiv des Tristan, in einem Schubertschen das rhythmisch scharf präzisierte, hämmernde Nibelungenmotiv finden. Wagner war sich im übrigen selbst bewußt, daß er gelegentlich kleine Anleihen nicht verschmähte, um sie dann mit dem eigenen Geist zu erfüllen. Bekannt ist ja die nette, kleine Anekdote, wie er 1876 während der Bayreuther Proben zur „Walküre“ beim Dirigieren seinem Schwiegervater und Freund Franz Liszt während des zweiten Aktes einmal zurief: „Nun, Franz, kommt etwas von dir“, worauf Liszt, dessen Werke damals noch nicht eben oft aufgeführt wurden, humorvoll-schlagfertig erwiderte: „Schön, da hört's wenigstens Einer!“

6. In Löwes köstlicher Ballade „Hochzeitslied“ ist zu Goethes Worten „daß einem so Hören und Sehen vergeht“ eine Phrase verwendet, die in der Reihenfolge und im Wert der Noten — von einer unbedeutenden Variante am Schluß abgesehen — sich vollkommen deckt mit dem Beginn von Mendelssohns Lied „Im Grünen“, die uns die gleiche Tonfolge zu den Worten „Willkommen im Grünen, der Himmel ist blau“ bringt.

---

*) Mehrere dieser Beispiele verdanke ich dem Hinweis meines alten Freundes, des Pastors Frenkel in Stettin.

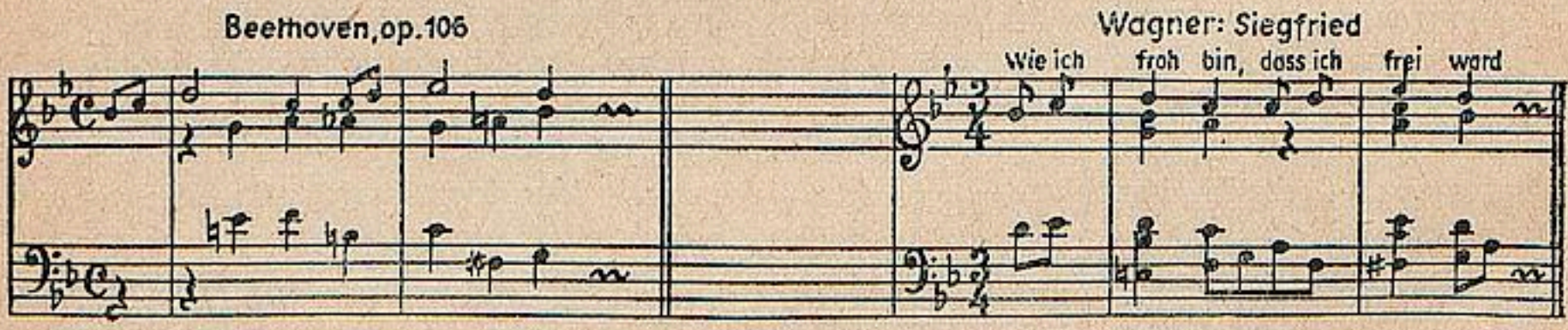
UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0029
gefördert durch die DFG

Solche und viele ähnliche Fälle von „Melodien, die sich begegnen", sind selbstverständlich nur als rein zufällige Übereinstimmungen zu bewerten, bei denen selbst die Annahme eines unbewußt gebliebenen Plagiats unnötig und entbehrlich erscheint. Es kommen nun aber auch Beispiele in Betracht, bei denen eine unbewußte Entlehnung fremden Melodiengutes durch einen der Großen der Musik als ziemlich sicher erwiesen angesehen werden muß. Sowohl in der klassischen Musik wie in der modernen lassen sich hierfür allerlei Belege erbringen:

1. Im Allegro molto des Schubertschen Streichquartetts in D-moll findet sich eine unverkennbare Reminiscenz an das Scherzo von Beethovens neunter Sinfonie. Das Quartett entstand 1826, also sehr bald nach der Sinfonie (1823). Da sogar die Tonart übereinstimmt, liegt eine unbewußt gebliebene Entlehnung mit Sicherheit vor, denn Schubert kannte natürlich Beethovens majestätische letzte Sinfonie genau. Gerade aber weil sogar einem Schubert ein derartiges „Plagiat" zustieß, das dieser größte aller Melodienerfinder gewiß nicht nötig hatte, sehen wir, wie leicht „das Gedächtnis entgleisen" kann.

2. In Chopins Ges-dur-Etude finden sich unverkennbare Anklänge an Beethovens G-dur-Sonate, op. 79.

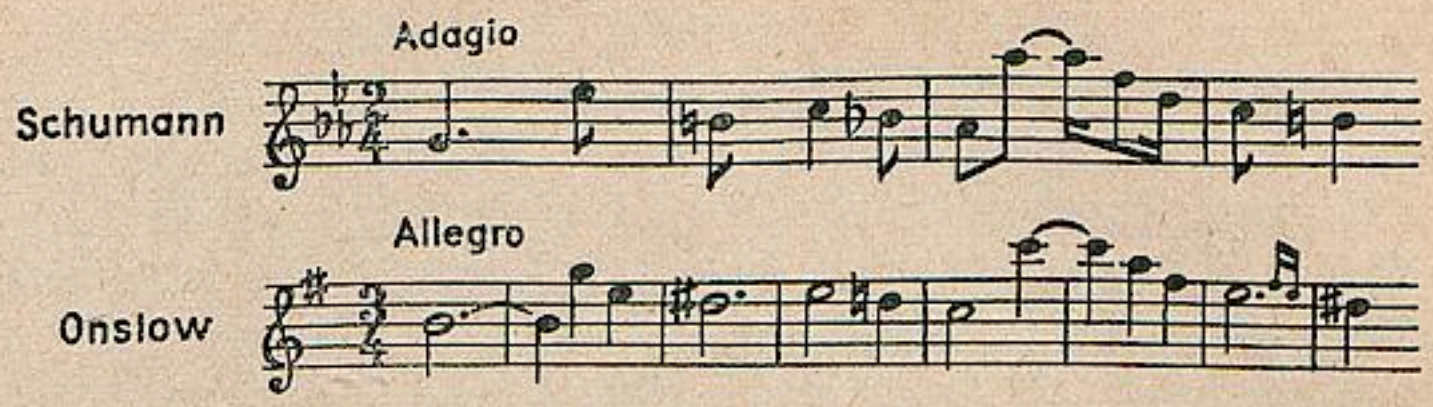
3. Eine unzweifelhafte, unbewußte Entlehnung der psychologisch reizvollsten Art bietet uns abermals Siegfrieds Jubelgesang im „Siegfried", der uns schon oben eine merkwürdige Parallele zu einem derben, alten Volkslied bescherte. Wenige Takte vor den schon zitierten Worten „wie der Fisch froh in der Flut schwimmt" singt der jugendliche Held zu den Worten „wie ich froh bin, daß ich frei ward" die Melodie des Anfangs von — Beethovens Sonate für das Hammerklavier, op. 106. Im Rhythmus gibt es eine geringe Abweichung: Dreiviertel- gegen Viervierteltakt; sonst aber erstreckt sich die Übereinstimmung nicht nur auf die Melodie, sondern auch auf die Tonart B-dur und vor allem auf die ganz eigenartige Harmonisierung. Zum Vergleich halte man die nachfolgenden Notenbeispiele nebeneinander.




Eine ähnliche sichere Entlehnung läßt sich bei Robert Schumann nachweisen. Herr Sautier in Karlsruhe machte mich brieflich am 12. Februar 1930 freundlichst darauf aufmerksam, indem er schrieb:

„Ich kann es mir nicht versagen, Ihre Aufmerksamkeit auf ein höchst merkwürdiges Plagiat im Adagio der Schumann'schen C-dur-Sinfonie zu lenken, das mir von je besonders aufgefallen war. Ich stelle den Anfang dieses Satzes genau über den Anfang des ersten Satzes der zu Großvaters Zeit vielgespielten vierhändigen Sonate von Onslow:

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0030
gefördert durch die DFG




Ist es nicht sehr merkwürdig, daß die Melodie Note für Note in beiden Werken übereinstimmt? Der Charakter der beiden Stücke, das Tempo und die Taktart, der Rhythmus sind ja freilich ganz verschieden. Offenbar ist Schumann, der die Onslow'sche Komposition gekannt haben muß, die Melodik in der Erinnerung gut haften geblieben. Die Onslow'sche Sonate op. 7 mag zu Anfang der dreißiger Jahre spätestens veröffentlicht worden sein, während Schumann die zweite Sinfonie 1846 beendet hat."

5. Umgekehrt ist ein unschuldiges, unbewußtes Plagiat an Schumann wieder durch Carl Löwe begangen worden. Sein besonders berühmt gewordenes, 1856 entstandenes Lied „Die Uhr" bringt zum Schluß tongetreu dieselbe musikalische Phrase zu den Worten „sie blieb von selber stehn", mit der Rob. Schumanns Vertonung von Eichendorffs „Frühlingsfahrt" (Es zogen zwei rüst'ge Gesellen) zum Text: „Herr Gott, führ' uns liebreich zu dir" schließt.

6. Im vierten Akt von Meyerbeers „Afrikanerin" läßt sich in der Arie „Deh! Ch'io ritorni" die Wiederholung einer schönen Kantilene aus Mozarts Klavierkonzert nachweisen.

7. Der Choral „Harre, meine Seele" enthält zum Schluß zu den Worten „wird er dich beschirmen, der treue Gott" die gleiche Melodie, mit der das Volkslied „Mein Heimattal" (Im schönsten Wiesengrunde) endet.

8. Das langgezogene lyrische Hauptmotiv, mit dem Löwe im „Nöck" den schönen Gesang des Wassergeistes schildert, hat er nicht nur selber noch einmal verwendet, nämlich in dem Liede „Meeresleuchten", sondern wir finden es auch, von C-dur nach H-dur versetzt, in Kienzls „Evangelimann" wieder.

9. Richard Strauß' Walzer im „Rosenkavalier" enthält deutliche Anklänge an den Dynamidenwalzer von Eduard Strauß.

10. Eine Zuschrift des Herrn C. O. Heuser-Hannover machte mich darauf aufmerksam, daß der Musette-Tanz im zweiten Akt von Puccinis „Bohême" sich weitgehend deckt mit Don Josés Arie „Ah, du bist mein, Tochter der Hölle" in Bizets „Carmen".

Sicherlich ist es vielfach nur Spielerei, solche musikalischen Parallelen aufzudecken; aber für den Psychologen ergibt sich daraus doch eine Fülle von reizvollen Problemen. Zahlreiche „Melodien, die sich begegnen", weisen natürlich nur ganz zufällig eine Ähnlichkeit auf. Als seinerzeit Prof. Doegen Grammophonbeispiele von der Musik primitiver Völker vorführte, fand sich darunter auch ein Negerthema, das erstaunlich mit einem Wagner'schen Motiv (ich weiß nicht mehr, welches es war) übereinstimmte. Es gibt aber, wie wir gesehen haben, auch eine ganze Anzahl von melodiösen Übereinstimmungen, die nur als „unbewußte Plagiate" bezeichnet werden können.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0031
gefördert durch die DFG

Es kann und soll dem Andenken der großen Meister nicht den geringsten Abbruch tun, wenn man ihnen hier und da ungewollte Entlehnungen nachzuweisen vermag. Die Feststellungen solcher Entlehnungen gewähren aber immerhin einen kleinen Einblick in die Werkstatt des schaffenden Genies, indem sie erkennen lassen, daß manche Eindrücke lebhaft und lange genug in der Erinnerung haften, um schließlich als Produkt des eigenen Geistes angesehen und in ehrlicher Überzeugung benutzt zu werden. Und entscheidend bleibt ja doch immerhin, was eine schöpferische Phantasie aus einem Thema oder einer Melodie zu machen weiß. Wie das schlichte Thema aus Mozarts „Bastien und Bastienne“ in Beethovens „Eroica“ zu heroischer Bedeutung emporgewachsen ist, wie das hübsche alte Weihnachtslied „Josef, lieber Josef mein“ durch Regers Verwendung in „Mariä Wiegenlied“ in die Sphäre hoher meisterlicher Kunst emporgehoben worden ist, so kommt es auch sonst vor allem darauf an, was ein Meister mit einer Anregung anzufangen weiß. „Fremde Schätze bescheiden zu borgen“ schien ja schon einem Lessing literarisch erlaubt, und wie hat etwa dieser große Geist aus der altindischen Fabel von den drei Ringen eine erschütternde religionsphilosophische Betrachtung zu gestalten verstanden! Genau so ist es in der Musik!

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0032
gefördert durch die
DFG

# Die Kunstkritik R. M. Rilkes und sein „August Rodin“

Von

**Clementina di San Lazzaro**

Unter den Dichtern, deren Beziehungen zu den bildenden Künsten einen entscheidenden Einfluß auf ihren Entwicklungsgang und auf ihre Dichtung gehabt haben, beansprucht Rilke eine hervorragende Stellung.

Eine ungefähr gleiche Bedeutung, wie für Goethe zuerst der Straßburger Dom und später die Plastik der Antike, wie für C. F. Meyer die Statuen und die Freskomalereien Michelangelos, hat für den modernen deutschen Dichter die Kunst Rodins gehabt; eine sogar um so größere, insofern die Bewunderung des Werkes durch eine tiefe Gemeinschaft und ein langes Zusammensein mit dem Künstler selbst ergänzt wurde; sich nicht nur auf Vollendetes, sondern auch auf viel Werdendes bezog. — Man muß übrigens erwähnen, daß die künstlerische Veranlagung Rilkes, im Gegensatz zu der Goethes, ursprünglich musikalisch, von jedem plastischen Begriff weit entfernt war, so daß in diesem Fall die Begegnung des dichtenden mit dem bildenden Künstler aus dem Instinkt einer notwendigen Verwandlung, eines zu ersetzenden Mangels, einer strengen Erziehung hervorging und ihn von der Gefahr der Verschwommenheit rettete und zu einem erstaunlich plastischen Ausdruck in den „Neuen Gedichten“ führte.

Es gehört nicht hierher, auf die Einzelheiten dieses für die Geschichte der deutschen Dichtung so bedeutungsvollen Verhältnisses Rilkes zu Rodin näher einzugehen, und es würde die Grenzen unserer Behandlung überschreiten, wenn wir Rilkes Stellung zu den Erzeugnissen der Malerei und der Bildhauerkunst überhaupt von Urteil zu Urteil verfolgen, und sein Interesse dafür wie sein Temperament und seine Methode als Kunstkritiker aus den unzähligen Stellen seines Werkes heraus, die sich auf die verschiedensten Kunstobjekte beziehen, erörtern möchten.

Schon der Briefwechsel allein würde ein sehr zahlreiches Material zu solcher Untersuchung darbieten; hier sei nur darauf hingewiesen, daß eben daraus wie aus dem Essay über die Worpsweder Maler und aus dem vom Dichter lang gehegten Vorsatz, Monographien über Leonardo und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0033
gefördert durch die
DFG

über Carpaccio zu schreiben, die Vorliebe Rilkes für eine solche kritische Tätigkeit deutlich hervorgeht. — Da aber erst in „August Rodin" das Eigenartige seiner dichterischen Kritik seinen Höhepunkt erreicht, werden wir uns ausschließlich mit diesem Werk befassen.

Die Eigentümlichkeit von Rilkes „Rodin" besteht vor allem darin, daß der Kritiker auf jede rationale Beurteilung, auf jedes persönliche Richtmaß verzichtet, daß er Künstler und Kunstwerk in einer absoluten Isoliertheit betrachtet, als ein auf sich Beruhendes und in sich Innewohnendes, das von eigenen Gesetzen bestimmt wird und aus organischer Notwendigkeit herauswächst.

Das außergewöhnliche Zusammenfallen zweier inneren Welten, der Rilkeschen und der Rodinschen, hat mit sich als Folge gebracht, daß die kritische Deutung eine bewußte Ausstrahlung der Künstlerpersönlichkeit selbst zu sein scheint, als ob diese, nachdem sie ihre Erzeugnisse hervorgebracht hat, die eigenen tiefen Gesetze erkannte und ihren Werdegang auf objektive Weise wiederzuerleben vermöchte.

Das konnte sich nur aus der dreifachen Mitwirkung folgender Umstände ergeben: aus dem passiven, der Empfängnis grenzenlos hingegebenen Charakter Rilkes, aus dem entgegengesetzten Rodins, der um so mehr dazu bestimmt war, den anderen zu beeinflussen und zu befruchten, aus dem Kultus der Kunst, welche beiden das Leben ersetzte. — Dazu kommen die Bestrebungen Rilkes, womit er eine Wiedergeburt, eine Umgestaltung der eigenen Kunst beabsichtigte durch eine, die sich ganz anderen Stoffes und Verfahrens bediente; denn eben ein solcher Drang mußte ihn zu den tiefsten Entstehungsgründen, zu der Urzelle der Rodinschen Persönlichkeit und Kunst führen, und ihm zur Entdeckung der Gesetze verhelfen, welche jene Entwicklung bestimmt und geregelt hatten.

Eben dadurch wird Rilkes „Rodin" zur Geschichte der Entwicklung des Künstlers, zu seinem inneren Leben selbst, das sich unmittelbar auszudrücken scheint und sich wiedererleben läßt über alle kritische Vermittlung hinweg.

Die indirekte Redeweise, die nach den Forderungen der Arbeitsart formulierten Vermutungen, die Anmerkungen und Anführungen genügen nicht, um in uns jenes starke Gefühl ersterben zu lassen, daß eine solche Deutung von demselben Ich stamme, welches die gleichen Dinge, die er bereits in Marmor, Bronze und Stein, mit Meißel und Bleistift hervorgebracht hatte, noch einmal durch das Wort sprechen läßt.

Wir sehen und empfinden jene Statuen, Gruppen, Stiche und Portraits vor unseren Augen wieder lebendig werden, untrennbar von jener Atmosphäre, die einmal im Geist des Meisters ihr Entstehen — wie Luft und Sonne — umgab.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0034
gefördert durch die DFG

In einer geradezu organischen Gemeinschaft vermögen wir, das Werden jenes Geistes und seine Beziehungen zu der ihn umgebenden Wirklichkeit, zu den Dingen, wiederzuerleben, sodaß es uns sogar möglich wird, Welt und Dasein aus ihm, aus seinen Sinnen und seiner Seele heraus, in ganz neuer Weise zu deuten, in einem neuen Licht zu sehen.

Rilke gestaltet also von neuem in seinem kritischen Werk nicht nur das innere Werden von Rodins Ich und Kunst, sondern auch Zeit und Raum in jener Umformung, die beide von dem Rodinschen Bildhauertemperament erfahren mußten.

Es kommt ihm vor allem darauf an, die unverderbliche Substanz und das Übermenschliche am Menschentum Rodins und dessen Werk zu isolieren, indem er ihre unantastbare Einsamkeit vom Zufälligen und Irdischen absondert, und jene Größe, die sich jeder Bezeichnung, jedem Vergleich entzieht, dadurch hervorhebt, daß er sie in die Naturwelt hineinstellt; sodaß die schöpferische Tätigkeit des Meisters auf die Höhe des Elementaren gesetzt und als eine von dessen Erscheinungen betrachtet wird.

„Sein Werk ist namenlos geworden wie eine Ebene namenlos ist oder ein Meer, das nur auf der Karte einen Namen hat, in den Büchern und bei den Menschen, in Wirklichkeit aber nur Weite ist, Bewegung und Tiefe.“

Durch eine solche typische Umgestaltung des Menschlichen ins Elementare erzielt Rilke eine noch stärkere Betonung von Rodins Entfernung aus der menschlichen Welt, von seinem Schicksal, ein Stück darin verbannte Natur zu sein, um uns mit der Ahnung unbekannter Größe und Dasein zu erfüllen.

Die tiefe Empfindung eines solchen Elementar-Seins, das selbst dem ruhelosen Arbeitsrhythmus des Künstlers innewohnt, wird weiter betont: das Werk des Franzosen erscheint dem Deutschen als „Wald, der seit Jahren gewachsen ist und jeden Tag wächst und keine Stunde verliert“; und das Wunder einer solchen Transsubstantiation des Menschlichen ins Elementare, das erstaunliche Verhältnis zwischen der schöpferischen Individualität in seiner äußeren physischen Beschränktheit und dem ungeheuren Werk, welches sie erschafft, wird von Rilke mit einer Unmittelbarkeit veranschaulicht, die nur ein Dichter erreichen konnte: nämlich durch eine Gegenüberstellung jener geringen Wirklichkeit, welche die Menschenhand ist, und der Macht, wozu sie bei jenem Mann gelangte. — „Man erinnert sich, wie klein Menschenhände sind, wie bald müde sie werden und wie wenig Zeit ihnen gegeben ist, sich zu regen. Und man verlangt, die Hände zu sehen, die gelebt haben wie hundert Hände, wie ein Volk von Händen, das vor Sonnenaufgang sich erhob zum weiten Weg dieses Werkes.“

Eine solche aktive Kraft und die übermenschliche Fähigkeit des Meisters, den Umfang des ganzen in jedem seiner Augenblicke ausgelebten Lebens restlos in sich aufzubewahren, werden sofort auf den umgebenden

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0035
gefördert durch die DFG

Raum bezogen; d. h. auf die großen Dinge, welche Rodin, fast ein Kind noch, in Paris bewundern durfte, auf die bereits in der Vergangenheit gestaltete Schönheit.

Auf diese Weise gelingt es Rilke, das Verhältnis zwischen dem empfangenden Inneren und dem befruchtenden Äußeren festzustellen, jenes Verhältnis, das uns das Sich-Bewußt-Werden des Künstlers eröffnet und in die lebendige Mitte der aktiven Kräfte versetzt, welche das große menschliche Wunder auf geheimnisvolle Weise vorbereiten. — Mit einer erschütternden Dynamik, worin die bis damals unerlöste Wirklichkeit sich in eine zuckende Offenbarung, in ein Erschauern grenzenloser Lebendigkeit aufzulösen scheint, läßt uns Rilke das Werden jenes Mysteriums erleben, welches das Aufgehen im Menschen der ersten künstlerischen Deutung des Daseins ist. Er vermittelt uns die Schwingungen jenes plötzlichen Erwachens und Ertönens der von Ewigkeit her bestehenden und doch unbekannten Schönheit in das berufene Ich, das dazu bestimmt ist, sie zu verstehen, zu bereichern und von jahrhundertelanger Stille zu erlösen, um sie in neuer Schöpfung und neuer Ewigkeit wiedererstehen zu lassen. — Und wenn wir das marmorne Universum der französischen Kathedralen mit dem jungen Rodin betreten, so scheinen sich all jene Dinge ins Unendliche zu erweitern, den Raum mit ihrer Vergangenheit und ihrer Zukunft wiederzufüllen und geben die eigene Gegenwart als den vorübergehenden Augenblick eines ununterbrochenen, endlos dahinfließenden Daseins zu erkennen.

Will Rilke uns vor allem die geistigen und technischen Grundbedingungen von Rodins künstlerischen Errungenschaften offenbaren — nämlich die stille überlegene Geduld und die Entdeckung der Oberfläche, der lückenlosen Lebensfülle, welche von zahllosen Begegnungen des Lichtes mit dem Ding erzeugt wird —, so weiß er später mit einer ungeheuren Lebhaftigkeit uns den entscheidenden Kampf des Künstlers mit dem Stoff zu vergegenwärtigen und einen geheimnisvollen, unfaßbaren Vorgang in sichtbare Wirklichkeit und unmittelbare Handlung zu verwandeln, nämlich die Bestrebung des schaffenden Geistes, der die innig erschaute Wirklichkeit verfolgt und erreicht, sie für immer in Raum und Zeit als sichtbare Substanz hineinstellt und Stoffliches daraus macht.

Es ist uns sogar möglich, jene atemlose ununterbrochene Bewegung des Auges und der Hand von unberechenbarer Schnelligkeit zu verfolgen, womit der schaffende Künstler zur Eroberung des Mysteriums sich schwingt. — Denn in der Rilkeschen kritischen Behandlung offenbart sich Rodins Arbeit als ein höchst dramatisches Wettlaufen mit dem Leben selbst und löst sich in zwei gleich mächtige Bewegungen — die des gestaltenden Geistes und der objektiven Realität — auf. — „Er erfaßte es (das Leben) an den kleinsten Stellen, er beobachtete es, er ging ihm nach. Er

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0036
gefördert durch die DFG

erwartete es an den Übergängen, wo es zögerte; er holte es ein, wo es lief und er fand es an allen Orten gleich groß, gleich mächtig und hinreißend.“

Um so mehr offenbart sich uns daher das Eigenartige von Rilkes kritischem Temperament, das, um ein Kunstwerk zu erleuchten, sich Art und Wesen dieser Kunst in einem Maß aneignet, daß seine eigene ganz verwandelt wird. — Um das plastische Wunder ins Licht zu stellen, läßt er in der Tat das eigene Wort, die eigene Darstellungstechnik, seinen Stil, sogar seine Gedanken, der Plastizität in höchstem Grad teilhaftig werden. — Auf fast magische Weise weiß er unseren Sinnen jene Umgestaltung und plastische Wiederbelebung des Daseins spürbar zu machen, so wie sie sich für die Bildhauernatur ereignete, welche die Welt betrachtete und deutete.

Jedes Erlebnis des Rodinschen Inneren, jede abstrakte Tat seines Geistes verwandeln sich dank der Rilkeschen Prosa in Gebärde, Bewegung, in konkrete Form, in eine deutlich hervorgehobene Gestalt auf perspektivischem Grund.

Auf diese Weise spüren wir — Rodin in seiner einsamen jahrelangen Arbeit begleitend — „den Menschen zur Kirche werden“; mit ihm sehen wir die ganze Welt um dessen Körper „versammelt wie um eine geheimnisvolle Dunkelheit“ und erfassen, mit ihm nunmehr völlig identifiziert, Baudelaires Erscheinung als „einer von den Leidenden, der seine Stimme erhoben hatte und sie hoch über die Häupter der anderen emporhielt, wie um sie zu retten vor einem Untergang“. — In seinen Versen gewahren wir „Worte und Gruppen von Worten, die geschmolzen waren in den heißen Händen des Dichters, Zeilen, die sich wie Reliefs anfühlten, und Sonette, die wie Säulen mit verworrenen Kapitälen die Last eines bangen Gedankens trugen“.

Rilke empfindet und weiß es auch uns spürbar zu machen, daß alles bei jenem Meister plastisch ist, daß alles — so wie es sich gebiert — aus innerer Notwendigkeit heraus zum Relief, zur bewegten, im Raum isolierten Wirklichkeit wird, nicht nur die Arbeit, sondern auch das innere Dasein. — Mit der gleichen wunderbaren Unmittelbarkeit, womit der Dichter Rodins Geduld vergegenwärtigt und gestaltet, werden von ihm die Substanz und der Umfang der Einsamkeit, in welcher Rodin zum Meister heranwuchs, in den Raum hinausprojiziert. — In der Rilkeschen Prosa wird dieses Allein-Sein des Franzosen mit sich und seinem Werk — wie es in der Tat gewesen war — zur einzigen, objektiven, den Schöpfer umgebenden Realität, so daß man sie leibhaftig zu sehen, zu rühren und spüren, mit allen Sinnen zu erleben meint. — So wird sie vom Dichter in ihrer kompakten Festigkeit geschildert: „Wie Parzival heranwächst, so wuchs er in Reinheit heran, allein mit sich und mit einer großen ewigen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0037
gefördert durch die DFG

Natur. Nur seine Arbeit sprach zu ihm. Sie sprach zu ihm des Morgens beim Erwachen und des Abends klang sie lange in seinen Händen nach wie in einem fortgelegten Instrument. Darum war sein Werk so unüberwindlich, weil es erwachsen zur Welt kam."

Nachdem aber Rilke uns durch das Werden des Rodinschen Genies geführt hat, führt er uns durch die lebendige Realität des Rodinschen Werkes, durch das grenzenlose Wachsen in dem neuen marmornen Stoff jener Fülle, welche der französische Meister auf der Oberfläche der Körper entdeckt hatte. Und eben in dieser einmaligen Deutung von erschütternder Fülle drängt sich uns das typisch Rilkesche auf, denn sie entsteht aus der gleichzeitigen Tätigkeit aller empfindungsfähigen Organe des Dichters, aus ihrer Mitarbeit mit den Erkenntnissen des Unterbewußten, mit den in den entlegensten Gebieten des Ich aufbewahrten Erinnerungen an Eindrücke und Erlebnisse, schließlich aus der unermeßlichen Erfahrung eines reichen obwohl jugendlichen Daseins.

Seine Einfühlungskraft läßt ihn das Mysterium, den physischen Rhythmus, die inneren Bewegungen der Rodinschen Menschen sich aneignen, ihr Werden veranschaulichen, ihr Unsichtbares offenbaren, ihr verborgenes Lebensgesetz und Wesen vergegenwärtigen, ihr Gegenwärtiges in die aufeinanderfolgenden Erlebnisse ihrer Vergangenheit auflösen. — Er zeigt ihr Entstehen im Raum, verfolgt die Entwicklungen ihres sich zur Zukunft wendenden Daseins, überträgt in elementare Erscheinung, in physischen Eindruck das Geistige ihrer metaphysischen Beziehungen; mit allen Sinnen vermag er schließlich das Unendliche, das Unberechenbare ihres inneren Daseins aufzufassen.

Es gehört zu den höchsten Vorzügen der Rilkeschen Kunstkritik jene Fähigkeit, das charakteristische Fließen und Fortschreiten, das Sich-Ausdehnen der Gebärde durch die Rodinsche Gestalt wahrzunehmen und wiederzugeben, es bis zu ihren äußersten Grenzen zu verfolgen als eine innerhalb des Körpers wohnende und doch zugleich von ihm getrennte, unabhängige Realität zu erleben. — Das ist eben das magische Mittel, dessen der Dichter sich bedient, um die ganze plastische Lebendigkeit in seinem Werden selbst ins Wort zu versetzen, ohne ihre Bewegung ins Stocken zu bringen, ohne das Fließen ihres Daseins zu unterbrechen.

Aus all diesen Schilderungen und Deutungen entsteht die Empfindung eines H i n ü b e r l e b e n der Rodinschen Gestalten, ihres inneren Fortschreiten, Sich-Fortsetzen, in die Tiefen des Ich und des eigenen Mysteriums Versinken, dem eigenen Schicksal entgegengehen oder es zur Vollendung zu bringen. — Sei es, daß uns der „Mann der ersten Zeiten" oder der „Johannes" geschildert wird, der „geht, als wären alle Weiten der Welt in ihm und als teilte er sie aus mit seinem Gehen" — oder „La voix intérieure", wovon Rilke sagt: „Noch niemals ist ein menschlicher Körper

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0038
gefördert durch die DFG

so um sein Inneres versammelt gewesen, so gebogen von seiner eigenen Seele und wieder zurückgehalten von seines Blutes elastischer Kraft“.

Sei es, daß wir die Rodinsche „Eva“ sehen: „... vorgebogen wie zu einem Lauschen über den eigenen Leib, in dem eine fremde Zukunft sich zu rühren beginnt ... als wirkte die Schwerkraft dieser Zukunft auf die Sinne des Weibes und zöge sie herab aus dem zerstreuten Leben in den tiefen demütigen Knechtdienst der Mutterschaft“.

Ebenso wunderbar ist die Empfindungsfähigkeit, womit Rilke die eigentliche innere Totalität des Kunstwerkes, über jede scheinbare Unvollendetheit hinweg, gewährt; daß er zu behaupten vermag, daß „ein künstlerisches Ganzes nicht notwendig mit dem gewöhnlichen Ding-Ganzen zusammenfallen muß, daß unabhängig davon neue Einheiten entstehen, neue Zusammenschlüsse, Verhältnisse und Gleichgewichte ... Dem Künstler steht es zu, aus vielen Dingen Eines zu machen und aus dem kleinsten Teil eines Dinges eine Welt“.

Vor den Rodinschen armlosen Bildsäulen erkennt er z. B. den Überfluß dieser Glieder, und in jeder der unzähligen wunderbaren Hände, die der französische Meister geschaffen hat, vermag er das vielfache komplizierte Dasein eines Organismus zu entdecken und zu offenbaren, welches Universum dies kleine Glied des menschlichen Körpers in sich einschließt: „Es gibt im Werke Rodins Hände, selbständige kleine Hände, die, ohne zu irgendeinem Körper zu gehören, lebendig sind. Hände, die sich aufrichten, gereizte und böse Hände, deren gesträubte Finger zu bellen scheinen ..., Hände, die gehen, schlafende Hände, und Hände, welche erwachen ... Und solche, die müde sind, die nichts mehr wollen, die sich niedergelegt haben in irgend einem Winkel, wie kranke Tiere“.

Hatte doch Rilke in der Rodinschen Einzelgestalt das unaufhaltsame, schicksalhafte Fortschreiten des Individuums dem eigenen dunklen Mittelpunkt entgegen erfaßt und erleuchtet; — so gewährt und erlebt er in den Gruppen des Meisters das endlose Ineinander-Fließen, -Fallen und Verschwinden, die gegensätzliche Ergänzung der Körper, das Erzeugnis jener geheimnisvollen Befruchtung, das plötzlich wie ein Blitz aus der Berührung hervorzugehen scheint.

Und das Rilkesche Auge — alle sogar Sinne des Dichters, die bei der Untersuchung des Kunstwerkes neue verborgene Wirklichkeiten über alle sichtbar im Marmor ausgedrückten hinaus, zu offenbaren vermögen — gewahren als wunderbare Folge einer solchen „Berührung lebendiger bewegter Oberflächen“ die Geburt „eines neuen Dinges, ein Ding mehr, das keinen Namen hat und niemandem gehört“.

Das ergibt sich z. B. bei jener Gruppe „Der Kuß“ genannt, wovon der deutsche Dichter schreibt: „Man hat das Gefühl als gingen hier von allen Berührungsflächen Wellen in die Körper hinein, Schauer von Schönheit,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0039
gefördert durch die DFG

Ahnung und Kraft. Daher kommt, daß man die Seligkeit des Kusses überall auf diesen Leibern zu schauen glaubt; er ist wie eine Sonne, die aufgeht und sein Licht liegt überall".

Das gleiche läßt sich von der „Eternelle Idole" sagen, die „tausende Bedeutungen hat", denn, schreibt Rilke, „wie Schatten gehen die Gedanken über sie, und hinter jede steigt sie neu und rätselhaft auf in ihrer Klarheit und Namenlosigkeit". — Und mit noch größerem Recht wird es für die ungeheure „Porte de l'Enfer" hervorgehoben.

Auch wenn Rilke, nach den Statuen und Gruppen, die Zeichnungen, Skizzen und Portraits Rodins in Betrachtung zieht, weiß er ihr Einmaliges, ihr letztes Geheimnis hervorzuheben und sie als etwas Physikalisches, Elementares zu deuten.

Denn vermag er in den Zeichnungen die charakteristische Distanz zu offenbaren, welche zwischen dem Darstellungsstoff und der geformten Gestalt besteht, so daß beide getrennt als etwas Unabhängiges nebeneinander leben — und das Spezifische der Rodinschen Arbeitsweise, nämlich das blitzschnelle Entwerfen zahlloser Gebärden des Modells —, so betont er bei den Portraits die Offenbarung im menschlichen Gesicht, „jenes Stücks Ewigkeit, womit es an dem Gang ewiger Dinge teilnimmt", die ihm innewohnende „prophetische Größe". „Er (Rodin) hat keinen (Portrait) gebildet, den er nicht ein wenig aus den Angeln gehoben hätte in die Zukunft hinein; wie man ein Ding vor den Himmel hält, um seine Formen reiner und einfacher zu verstehen."

Und alle — die von Hugo, Mirabeau, Rochefort, Puvis de Chavanne und Jean-Paul Laurens — erscheinen „aus allen Weiten ihres Wesens zusammengeholt, und alle Klimate ihres Temperamentes entfalten sich auf den Hemisphären ihres Hauptes". Bis zum „Balzac", dessen mühsame Entwicklung wir von Entwurf zu Entwurf bis zur letzten vollendeten Gestalt verfolgen. „Er sah eine breite, ausschreitende Gestalt, die an des Mantels Fall all ihre Schwere verlor. Auf den starken Nacken stemmte sich das Haar, und in das Haar zurückgelehnt lag ein Gesicht, im Rauschen des Schauens, schäumend von Schaffen: das Gesicht eines Elementes; das war Balzac in der Fruchtbarkeit seines Überflusses ... das war das Schaffen selbst, das sich der Form Balzac bediente, um zu erscheinen: des Schaffens Überhebung, Hochmut, Taumel und Trunkenheit. Der Kopf, der zurückgeworfen war, lebte auf dem Gipfel dieser Gestalt, wie jene Kugeln, die auf den Strahlen von Fontänen tanzen. — Alle Schwere war leicht geworden, stieg und fiel."

Und ebenso im „Balzac" wie in den „Bürgern von Calais" erblickt Rilke den Ausdruck des „monumentalen Prinzips der Kunst Rodins", d. h. das gesteigerte Verhältnis der Atmosphäre zu dem Kunstwerk, infolgedessen sie „die zusammengefaßten Flächen bewegter, gleichsam leiden-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0040
gefördert durch die DFG

schaftlicher umgab“. — Eben in so einer Bestrebung des Franzosen, „die Luft so nah wie möglich an die Oberfläche seiner Dinge heranzuziehen“, welche „den letzten leisesten Kontur des Marmors in schwingende Luft“ verwandelt — in diesem Sich-Auflösen des Stoffes in das umgebende Element, gewährt Rilke den äußersten Grad der Entwicklung des Franzosen, der ihn zu einer neuen Kunstform, nämlich zum Relief führen sollte, und zwar in dem geplanten und doch nie ausgeführten „Tour du travail“.

Haben wir soweit das Eigentümliche der Rilkeschen Kunstkritik vom inhaltlichen Gesichtspunkt aus zu erleuchten versucht, so wollen wir zum Schluß jene unmittelbare notwendige Folge in Betrachtung ziehen, welche in der Eigenart des sprachlichen Ausdrucks besteht. — Denn was Rilkes kritischem Werk seine unverkennbare Prägung gibt, kommt eben davon, daß er die abstrakte, formlose, unbewegte Sprache der Begriffe, der Bezeichnungen und Urteile, durch die elementare primitive, äußerst lebhafte, unmittelbare und aktive der Bilder ersetzt. — Dadurch verliert die Empfindung nichts an organischer Lebhaftigkeit, und der Eindruck des Kunstwerkes überträgt sich auf den Dritten selbst mit der gleichen physischen Unmittelbarkeit und organischen Vollendetheit, als ob wir nicht eine Deutung, einen Widerhall des Objektes, sondern das Ding selbst, dessen Substanz und Dasein in uns ohne irgend eine Vermittlung aufnähmen.

Eine künstlerische Wirklichkeit bei Rilke, statt zu irgend einer kritischen Abschätzung oder Deutung zu führen — statt eine abstrakte, philosophische Bezeichnung zu erzeugen oder sich in einem farblosen Adjektiv oder Adverb auszudrücken —, ruft unmittelbar ein neues Bild, ein Ding, eine andere ebenso plastische, konkrete und organische, ebenso elementare und lebendige Realität hervor, in deren Totalität die vollständige Deutung der ersteren eingeschlossen liegt.

Bei dem deutschen Dichter verhelfen die Eindrücke einander zur gegensätzlichen Erinnerung, und auf instinktive Weise verbinden sie sich und rufen einander zurück, indem sie die eigene Verwandtschaft spüren. — Ein solcher Antrieb geschieht doch mit solcher Schnelligkeit, daß es uns nicht einmal gelingt, die Zwischenstufen von Bewußtem zum Unterbewußten zu unterscheiden, die Stufen, auf welchen der Dichter zu seinen Gleichnissen gelangt ist. — Und die Fülle, die so ungezwungen und ununterbrochen dahinfließt, läßt sich nur aus der Allwesenheit unzähliger organischer Erinnerungen heraus erklären, so wie es für Rodin, nach Rilkes Bericht, geschah.

Die innige Substanz der Rodinschen Gruppe „Le Baiser“ z. B. verkörpert sich restlos für den Rilkeschen Sinn in jener Empfindung von auf dem Marmor fließendem Sonnenlicht. — Die Gebärde der antiken, ganz in ihrer Bewegung eingeschlossenen Statuen ruft den Vergleich mit den Fontänen hervor, deren Strahl immer in sich selbst zurückfällt; und das Prin-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0041
gefördert durch die DFG

zip selbst einer solchen scharf umgrenzten Bewegung läßt vor Rilkes Augen das Leben der klassischen Kunstwerke als jenes einer alten Stadt erscheinen, die nichts von sich über die Mauern hinausgehen ließ.

Auch der Eindruck der physischen Leichtigkeit bei Rodins „Balzac", der Eindruck eines Körpers, welcher mit wunderbarer Gewandtheit von einer ungeheuren Seele im Raum gestützt und gehalten wird, verwandelt vor den Augen Rilkes den zurückgeworfenen Kopf der Statue in eine „jener Kugeln, die auf den Fontänen tanzen". Und viele viele andere Beispiele könnten wir noch anführen zum Beweis der organischen, bildlichen, unmittelbaren Weise, womit Rilke die Werke der bildenden Künste — wie sonst auch jede Erfahrung, jedes Ereignis, jede Form des Daseins selbst erlebt.

In Beziehung zu einer solchen dynamischen Deutung, zu dieser unterbrochenen Bewegung der Empfindungen, der Eindrücke und Gleichnisse, die einander nachjagen, sich wiedergebären, durchkreuzen, ergänzen und umgestalten und die bei ihrer Entstehung und Verwandlungen selbst erfaßt und festgehalten werden; in Beziehung zur aktiven Darstellungsart, zum Sich-Vergegenwärtigen einer ausgelebten Vergangenheit steht der häufige Gebrauch von Zeitwörtern an Stelle der Substantiva, von substantivierten Infinitiven, von absichtlich geprägten, zusammengesetzten oder elementaren einfachen und doch umfangreichen und umfassenden Wörtern, womit der Dichter die wesentliche göttliche Einfachheit von Rodins Ich, Arbeit und Werk, ihre elementare Primitivität, ihren in ursprünglichem Sinn schöpferischen Charakter zu betonen beabsichtigt hat.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0042
gefördert durch die
DFG

# Beginn und Ende lyrischer Gedichte

Von

**Julius Wiegand**

Es handelt sich bei dieser Untersuchung von Beginn und Ende lyrischer Gedichte um eine erste und vorläufige Bestandsaufnahme. Die Zahl der Möglichkeiten erweist sich als überraschend groß; und wenn das ganze Gebiet inventarisiert werden soll, läßt sich die Aneinanderreihung von Einzelheiten nicht vermeiden. Die künstlerische Wirkung desselben Brauches ist oft von Fall zu Fall verschieden. Wert und Wirkung der Erscheinungen können daher nur gestreift werden. Es ist wohl vorteilhafter, sie von den Dichterpersönlichkeiten aus zu betrachten.

An Fachwörtern sind bloß Einleitung und Schluß vorhanden. Aber Gedichte können besonderer Einleitung, besonderen Schlusses entraten. Für Beginn mit dem Kern schlage ich das mhd. „Anegenge" vor, für Ende nach Ablauf des Kerngedankens „Abegenge". Betrachtet man die ersten Worte des Beginns und die letzten des Ausgangs nur vom sprachstilistischen Standpunkt aus, also ohne Rücksicht auf den Inhalt, so gebrauchen wir die Bezeichnungen „Einsatz" und „Ausklang". Der Oberbegriff für Einleitung, Anegenge und Einsatz sei „Beginn", der für Schluß, Abegenge und Ausklang sei Ende oder Ausgang.

* * *

Das Anegenge kann in schlichtem Beginn mit irgend einem Teil des Kernstoffes bestehen. So in Gegensatzgedichten (Goethe, „An Belinden"), in Gleichnisgedichten und in den Gleichlaufgedichten, die auf Angabe des Nenners verzichten, wie in Storms „Weiße Rosen" I.

Begriffsklar ist das Anegenge, wenn sofort der Gegenstand, das Thema des Gedichts genannt wird. Dann geht der Dichter ohne Umschweif aufs Ziel los, schlicht wie in C. F. Meyers Gedicht „Nachtgeräusche" („Melde mir die Nachtgeräusche, Muse") oder markig wie in Meyers Gedicht „Fülle" („Genug ist nicht genug!"). Des Anegenges mit Themanennung bedienen sich die Gleichnisgedichte gerne (Lersch, „Die große Schmiede": „Heute ist die ganze Stellung eine große Kessel-



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0043
gefördert durch die DFG

schmiede"), sowie die Gleichlaufstrophen: „Drei Worte nenn' ich euch, inhaltschwer" (Schiller); „Drei Weisen kennt vom Dorf der blöde Knabe" (George).

Könnte man das Anegenge mit Themaangabe schon einen Sprung mittenhinein (*medias in res*) nennen, so erst recht den Anfang episierender Gedichte, wenn sie, lebhaft vergegenwärtigend, mitten in die Handlung hineinführen, wie Rilkes „Leda" („Ausgew. Gedichte", Inselbücherei 400, S. 67) und der Rahmen von Meyers „Schlittschuhen". Es ist dies ein Brauch, der in der Vollepik gang und gäbe ist.

Episierende Gedichte anegengen auch gerne mit dem Situationseingang: Meyer, „Die gelöschten Kerzen": „Ein gewalt'ger Herd mit glüh'nden Kohlen / Und zwei hellen Kerzen auf dem Simse, Dran ein plaudernd Paar." Aber auch Gedanken- und Gefühlsfolgen („Ketten") schicken gern die Lage des Fühlenden oder Nachdenkenden voraus: Goethe, „Jägers Abendlied": „Im Felde schleich' ich still und wild, Gespannt mein Feuerrohr; Da ..."; oder Meyers „Eingelegte Ruder" (Näheres s. „Kette", S. 122 ff.). Auch beschreibende Gedichte anegengen in gleicher Weise: Meyer, „Himmelsnähe": „In meiner Firne feierlichem Kreis / Lagr' ich am schmalen Felsengrate hier". Situationseingang lieben die sog. Chorlieder: Herwegh, „Die bange Nacht ist nun herum"; Goethe, „Ergo bibamus"; Horst-Wessel-Lied. Der Situationseingang ist manchmal von der „Einkleidung" als „Wanderung" schwer zu unterscheiden: Goethe, „Die schöne Nacht": „Nun verlass' ich diese Hütte, ..., Wandle ... durch den öden, finstern Wald ... Wie ergötz' ich mich im Kühlen ...!" („Kette" in Germ.-Roman. Monatsschr. 1938.)

Neben dem Sprung in medias res steht der Beginn *ab ovo*, vom Ursprung an. Dies Anegenge enthält bei episierenden Gedichten die Vorgeschichte oder einen Teil davon. So beginnt Hölderlins „Tod fürs Vaterland" mit der Schlacht. Dem leichten Plauderton von Goethes „Rettung" ist es angemessen, daß die kleine Vorgeschichte an den Anfang gestellt ist, statt daß sie ins Zwiegespräch verwoben wird: „Mein Mädchen ward mir ungetreu, Das machte mich zum Freudenhasser; Da lief ich an ein fließend Wasser"[1]).

Eingangstatsache nenne ich einen kurzen Bericht über das, was die Grundlage des Kernstücks abgibt. Das Kernstück bringt dann Gedanken oder Gefühle, die sich (als „Kette" zumeist) an diese Art des Anegenges anschließen: „Meyer, „Reisebecher". In Meyers Gedicht „Das tote Kind" bildet die Mitteilung „Es hat den Garten sich zum Freund gemacht, Dann welkten es und er im Herbste sacht" die Grundlage für

[1]) Vgl. noch Goethe, „Der neue Amadis", „Stirbt der Fuchs", „Willkommen und Abschied".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0044
gefördert durch die DFG

die Fragen, die der Garten im neuen Frühling nach dem verschwundenen Kind stellt. Die Eingangstatsache berührt sich leicht mit der „Vorgeschichte“ (s. o.): Schiller: „Das Geheimnis“. In Naturgedichten ist Naturschilderung oft die Eingangstatsache: Meyer, „Morgenlied“: „Mit edeln Purpurröten ... stolziert der junge Tag“. Die Eingangstatsache ermöglicht es oft dem Dichter, das Gedankliche anschaulich zu machen. Gedichte, die ein Geschenk begleiten, weisen oft im Anegenge auf dies Geschenk hin: „Dir darf dies Blatt ein Kettchen bringen, / Das ... / Sich ... / Um deinen Hals zu schmiegen sehnt“ (Goethe, „Mit einem goldnen Halskettchen“).

* * *

Einleitung ist ein dem Kern vorgefügter Gedanke oder Einfall, die allmählich und unmerklich zum Kern hinführen oder uns in die rechte, für das Kommende empfängliche Stimmung versetzen, uns „einstimmen“ oder auch uns spannen oder als Tiefstufe eines langsamen Anstiegs dienen soll. Manche Einleitungsarten hat das Gedicht mit der Prosarede gemein, so den Gegensatz, den Vergleich und den allgemeinen Gedanken; alle diese Arten des Beginns werden in der Rhetorik empfohlen.

Der Gegensatz ist ein etwas verstandesmäßiger Beginn. Er ist in Barock und Aufklärung anzutreffen, z. B. bei Simon Dach, Hofmannswaldau, Hagedorn, Uz; ferner beim rokokomäßigen Goethe („Lebendiges Angedenken“, „Wahrer Genuß“, „Glück der Entfernung“); selbstverständlich auch in antikisierender, gedankenschwerer Dichtung wie bei Klopstock und Hölderlin; und schließlich auch in der neueren Gebrauchslyrik: Rittershaus, „Ihr mögt den Rhein, den stolzen, preisen“ ..., aber ich ziehe Westfalenland vor.

Der Vergleich ist nicht so häufig, eignet vor allem der rednerischen und festlich-feierlichen Lyrik: Klopstock, „Mein Vaterland“ („So schweigt der Jüngling lange“), Hölderlin, „Die Heimat“, „An die Deutschen“; Goethe, „Harzreise im Winter“; doch auch in schlichterer Lyrik: Goethe, „Nachgefühl“.

Das Ausgehen vom allgemeineren, übergeordneten, umfassenderen Begriff kleidet sich gern in die Form der Sentenz; je nach der sprachlichen Fassung wirkt sie feierlich, behaglich, spöttisch, komisch usw. Erhaben klingt: „Begraben ist in ewige Nacht / Der Erfinder großer Name so oft“ usw. (Klopstock, „Der Eislauf“). Sprichwortartig mutet an: „Der beste Wein im faulen Faß, Der muß darin versauern“ (Volkslied). Wie Parodie auf schwerfällige Eingangssentenzen wirkt der Beginn von Mörikes Gedicht „Alles mit Maß: „Mancherlei sind es der Gaben, die gütige Götter den Menschen zum Genusse verliehn“, wo-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0045
gefördert durch die DFG

mit der Dichter auf gebackene Schweinsfüße hinleitet. Diese Einleitung gehorcht gleichzeitig der beliebten Formel: Aus der großen Fülle von Möglichkeiten möchte ich diese auswählen: „Von allen schönen Waren, Zum Markte hingefahren, Wird keine mehr behagen, Als die wir euch getragen ... bringen ... Seht die schönen Vögel." (Goethe, „Wer kauft Liebesgötter?") Breit, plauderhaft, behaglich entwickelt Mörike diese Formel in der Einleitung zu „Ach nur einmal noch im Leben": Musizierende Dinge in meinem Garten sind die Äolsharfe und die Wetterfahne; und auch an meiner Gartenpforte habe ich musikalische Neigungen entdeckt.

Der Natureingang scheint dem Situationseingang verwandt, ist aber eine Einleitung, kein Anegenge. Er hat vor allem die Aufgabe der Einstimmung: „Der Mond der steht am höchsten, Die Sonn' hat sich unterton" (Volkslied): Das Dunkel der Nacht steht in symbolhafter Beziehung zum Liebesschmerz, dem das Lied Worte leiht. Dem Volkslied ist der Natureingang vom Minnesang überliefert worden. In der Lyrik hohen Stils ist der Natureingang oft Ausfluß des Gefühls für die Einheit von Natur und Menschenseele; so in der Romantik und bei Goethe: Goethe: „Zueignung"; Hölderlins religiös-philosophisches Gedicht „Brot und Wein". Im Volkslied ist der Zusammenhang zwischen Natureingang und Kern manchmal locker, wenn auch wohl immer eine natursymbolische Übereinstimmung beabsichtigt ist: „Drei Laub auf einer Linden / Die blühen also wohl"; und nun zum Kern: „Sie tät viel tausend Sprünge, Ihr Herz war Freude voll".

Gewisse subjektive Formen können die Einleitung bilden oder einen Teil davon darstellen. Oft verbinden sie sich mit der Themanennung und sind wohl durchweg Zeichen für „mittelbare" Lyrik, für Lyrik, die an einen Hörer oder Leser denkt. Am häufigsten ist das, was ich die Besingformel nennen will. Sie ist oft schwer und prunkend, steht dem Oden- und Hymnenartigen an. Der Dichter tritt als Dichter hervor: Hölderlin, „Heidelberg": „Lange lieb' ich dich schon, möchte dich, mir zur Lust / Mutter nennen und dir schenken ein kunstlos Lied"[2]). Parodiert wird diese Form der Einleitung in Gellerts Gedicht „Der Greis". Anrede der Musen ist in der Lyrik selten: Meyer, „Nachtgeräusche" (s. o.!). Auch im Volkslied kommt die Besingformel vor, wo sie mit dem Auftreten des Sängers vor Hörern zusammenhängt, denen sich der Sänger vorstellt: „Nun hört, ihr Herren allgemein, Das Lied vom Wasser und vom Wein" („Wettstreit zwischen Wasser und Wein"). Ähnlich die Moritat; ich gebe als Beispiel eine Nachahmung von F. Th. Vischer: „Der ich von des Datpheus Leben ... Ein Gedicht gemachet han, Ich, der

---

[2]) Weitere Beispiele: Goethe, „Harzreise im Winter"; „Novemberlied"; Haller, „Trauerode auf Marianne" und „Über den Tod seiner zweiten Gattin"; Uz, „Der Frühling".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0046
gefördert durch die DFG

alte Schartenmaier, Komme abermalen heuer, Herzusagen eine Gschicht, die ...“ (Lahrer Kommersbuch). — Andere derartige Formen wenden sich an den Leser als Beteurung der Zuständigkeit (in Walthers Deutschlandlied: „Ich hân lande vil gesehen“ usw.), als Bitte um Teilnahme („Wer vernimmt mich? Ach, wem soll ich's klagen? Wer's vernähme, würd' er mich bedauern?“: Goethe, „Liebebedürfnis“), als „Einschärfung“ („Du, dieser Lehre öffne du dein Ohr“, Goethe, Diwan „Fünf Dinge“), als Captatio benevolentiae, dem Hörer oder dem Gedichtempfänger gegenüber (Hagedorn, „An die Freude“: „... höre mich! Laß die Lieder ... dir gefallen; Was hier tönet, tönt durch dich!“, Walther, „Ir sult sprechen willekomen“).

*

Unabhängig von der Unterscheidung zwischen Anegenge und Einleitung ist die Wortgebung, der sprachliche Ausdruck des Beginns. Wir wollen den kräftigen und den leisen Einsatz sondern.

Wenn George das Gedicht „Traum und Tod“ beginnt mit den Worten „Glanz und Ruhm, so erwacht unsre Welt“, so ist das ein kräftiger Einsatz, ebenso wie in Hölderlins „Herbstfeier“ die Worte: „Wieder ein Glück erlebt!“ Ausrufe, Befehle, Wünsche, Fragen, Anreden sind im Forte-Einsatz beliebt: „Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!“[3]). Bei Goethe scheinen die kräftigen Einsätze zu überwiegen. In Preisgedichten auf allegorische Gestalten ist in der Renaissance- und Barockzeit langhingezogene Anrede üblich geworden, die schon wichtige Charakterzüge des gefeierten Wesens vorwegnimmt. So noch in Goethes Jugend: „Unschuld“: „Schönste Tugend einer Seele, Reinster Quell der Zärtlichkeit ... Ideal und Seltenheit“[4]).

Zum kräftigen Einsatz muß wohl auch der Beginn mit „und“ oder ähnlichen fortführenden Bindewörtern gerechnet werden. Dieser Einsatz tut, als ob das Gedicht aus einer Kette von stillen Gedanken sich plötzlich, gewissermaßen gegen die Absicht des Dichters, zu festgeformten Worten erhöbe und nach dem Pianissimo des Dahinträumens zum Forte des Worts sich aufschwinge: „Und frische Nahrung, neues Blut / Saug' ich aus freier Welt“ (Goethe, „Auf dem See“)[5]).

Im Gegensatz zum kräftigen steht der leise Einsatz. Die Ab-ovo-, Situations- und Natureingänge werden wohl meist hierher gehören. Breit

---

[3]) Weitere Belege: Methfessel, „Hinaus in die Ferne mit lautem Hörnerklang!“; Goethe, „Herz, mein Herz, was soll das geben?“; Schiller, „Ach, aus dieses Tales Gründen / Könnt' ich doch den Ausgang finden!“

[4]) Oder Goethe, „An Luna“; Schiller, „An die Freude“; Goetz, „An die Freude“; Hagedorn, „An die Dichtkunst“.

[5]) Vgl. auch Storm, „Regine“. Bei Goethe 45 Beispiele mit „und“, 1 mit „aber“.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0047
gefördert durch die DFG

und geschwätzig beginnt Brockes sein Gedicht „Vergißmeinnicht“. Bei Mörike sind die schwachen Einsätze begreiflicherweise häufig: „Am frisch geschnittnen Wanderstabe / Wenn ich in der Frühe / So durch die Wälder ziehe, / Hügelauf und -ab, / Dann, wie's Vögelein ... Oder wie die goldne Traube ... So fühlt auch mein alter lieber Adam ...“; bis dahin zehn Zeilen. Anfang mit Nebensatz, besonders mit Zeit- oder Ortsatz, bedeutet meist leisen Beginn: „Als ich auf dem Euphrat schiffte, Streifte sich der goldne Ring Fingerab ...“ (Diwan, Buch Suleika)[6]).

Länge und Kürze. Die alte Rhetorik sagte, die Einleitung solle nur ein Siebentel bis ein Fünftel des Ganzen ausmachen. Auch im lyrischen Gedicht wird dies Verhältnis im allgemeinen eingehalten. Das kurze Volkslied „Drei Laub auf einer Linden“ gibt der Einleitung zwei Zeilen, Klopstocks 15-strophiger „Eislauf“ aber zwei Strophen. Kurzer und langer Anlauf an sich und dann vor allem das Unverhältnis von Einleitung und Kern (lange Einleitung bei kleinem Kern; kurze Einleitung bei großem Kern) haben ihre besonderen Wirkungen. Lange Einleitung z. B. wirkt rednerisch, prunkend, erhaben usw. (Klopstock, „Der Eislauf“, „Mein Vaterland“); oder auch behaglich, plaudernd (Mörike, „Ach nur einmal noch“), oder breit und geschwätzig (Brockes, „Vergißmeinnicht“). Die Einleitung kann um der Spannung willen gedehnt werden: Klopstock, „An Fanny“. Es gibt schließlich Grenzfälle, wo man fast schwanken kann, ob die Einleitung nicht den Kern und der Kern nicht den Schluß darstelle: Horaz, „Maecenas atavis edite regibus“. Es berühren sich solche Gebilde mit den auf den Schluß zu gebauten Gedichten, von denen wir nachher sprechen werden.

Es können auch zwei oder drei Einleitungen aneinander gereiht sein. Um der Spannung willen dehnt Walther gelegentlich auf diese Weise den Anlauf; am auffallendsten in „Ir sult sprechen willekomen“: 1. Ich bringe nie gehörte Kunde; 2. Ich könnte dafür auch hohen Lohn fordern; 3. Besonders den Damen will ich Erfreuliches künden; 4. Aber ich wünsche von ihnen als Lohn nur ihren Gruß; dann endlich kommt er zum Kern, aber zunächst noch in verneinender Form: Fremde Sitte gefällt mir nicht. — In gemütlichem Plauderton dehnt Mörike die Einleitung in „Waldplage“: 1. Im Walde ist alles schön. 2. Zeigt sich etwas Widriges, suche ich eine andere Stelle des Waldes auf. 3. Nur den Schnaken kann man nicht entgehen. Dann erst das Kernstück, wie er mit Klopstocks Oden Schnaken fing. In Mörikes Gedicht „Erinna an Sappho“ ist die doppelte Einleitung durch die Lässigkeit der Briefform gegeben.

* * *

[6]) Weitere Beispiele: M. Claudius, „Phidile“; C. F. Meyer, „Die Bank des Alten“.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0048
gefördert durch die DFG

Die Formen des Gedichtabschlusses sind noch zahlreicher als die des Beginns.

Ein besonderer Schlußgedanke fehlt in der Mehrzahl der Fälle. Das Abegenge besteht dann in dem natürlichen Auslauf der Gedankenbewegung: Storm, „Weiße Rosen". Episierende Gedichte schließen demgemäß mit dem natürlichen Ende des kleinen Vorgangs. So folgt auf Streit die Entscheidung (Volkslied vom Wasser und vom Wein), auf Krankheit die Genesung (Meyer, „Votivtafel"), auf Besuch Abschied (George, „Jahr der Seele" S. 102: „Ich weiß, du trittst zu mir"), auf Lärm Ruhe, auf Suchen Finden. Es handelt sich hier nicht um den unten zu besprechenden Gegensatzschluß, nicht um etwas Angefügtes, Zusätzliches, sondern um einen unentbehrlichen Teil des Kernes. Die Entscheidung, ob bei solchem Gegensatzauslauf Abegenge oder Schluß vorliegt, ist für jeden Einzelfall neu zu treffen.

Ganz anders ist der Bau der Gedichte in den Fällen, die den Höhepunkt ans Ende legen, ohne den das Gebilde sinnlos, unverständlich, unvollständig wäre. Wir haben es hier nicht nur mit einer besonderen Art des Abegenges, sondern geradezu mit einem Aufbaugrundsatz zu tun. Vorangehen mögen einige episierende Beispiele, deren Handlung mit dem Höhepunkt abbricht, obschon es möglich wäre, weiter zu berichten. In Goethes „Schadenfreude" läßt erst die letzte von 4 Strophen erkennen, was die Überschrift meint; drei Strophen sind mit vorbereitenden Nebendingen gefüllt. In Schillers „Begegnung" wird abgebrochen mit den Liebe verheißenden Worten, die die hohe Dame an den armen Sänger richtet. Noch klarer ist das allerdings vollepische Beispiel „Der Spielmannssohn" (Volkslied): Die für den Helden unglücklich verlaufende Handlung schlägt plötzlich um; der Spielmann steht schon auf der Galgenleiter, spielt sein letztes Lied; damit rührt er des Königs Herz: „Komm herunter, ... Meine Tochter soll dir werden! In Österreich ist ein Schloß gebaut, Da sollst du König werden." Und nun wird nichts mehr gesagt, nichts von Einlösung des königlichen Wortes, Freude, Liebesglück, späterem Leben.

Nach demselben Verfahren sind die sog. Witze gebaut. Der komische Ausspruch, die komische Geste oder Handlung steht am Ende des Gedichtes, hat oft die Form der Spitze (s. u.). Solche Gebilde kommen nicht nur in ungebundener Rede vor, sondern auch in Versen. Beispiel kleinsten Formates: Pfeffel: „Lernt sterben, sprach im Hospital / Ein Mönch zu einem kranken Greise. Was? Lernen? rief der greise Weise; Man kann es gleich beim ersten Mal"[7]).

[7]) Ähnlich Pfeffel, „Die Frage"; ähnlich, aber mit heroischer Geistreichigkeit: von Besser, „Die sterbende Climene" (s. Jhrgg. 1937 dies. Zeitschr. S. 171).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0049
gefördert durch die DFG

Daß es sich hier auch um Aufbaugrundsätze handelt, das gilt in noch höherem Maße für die folgenden Fälle. Nicht bester, aber deutlichster Vertreter ist die Priamel. Zunächst ein Beispiel: „Ein Fastnacht ohne Freuden, Ein Messer ohn Scheiden, Ein Münch ohn Kutten, Ein Jungfrau ohn Dutten, Und ein Stecher (Turnierer) ohn ein Pferd: Die Ding sind alle nichts wert“ (modernisiert). Die gleichwertigen Punkte scheinen zunächst ohne Zusammenhang zu sein, bis das Ende sie auf einen „Nenner“ bringt. Der Priamel ähneln folgende Gedichte: Fleming, „Auf ihre Gesundheit“; Storm, „Regine“. Dies waren Häufungsgedichte. Ähnlich können auch Gegensatzgedichte gebaut sein: Goethe, Diwan:

„Die Jahre nahmen dir, du sagst, so vieles: / Die eigentliche Lust des Sinnespieles; / Erinnerung des allerliebsten Tandes / Von gestern; weit und breiten Landes / Durchschweifen frommt nicht mehr; selbst nicht von oben / Der Ehren anerkannte Zier, das Loben, / Erfreulich sonst. Aus eignem Tun Behagen / Quillt nicht mehr auf, dir fehlt ein dreistes Wagen! / Nun wüßt' ich nicht, was dir Besondres bliebe?“ — / Mir bleibt genug! Es bleibt Idee und Liebe.“

Dies ist ein einschichtiges Gegensatzgedicht, mit breiter, häufender Entwicklung des a- und Ballung des b-Begriffes[8]). Meyers „Marmorknabe“ kleidet den Gegensatz episierend ein; in Goethes Gedicht „Die schöne Nacht“ wird der a-Punkt beschreibend-erzählend dargeboten; b ist in beiden Fällen knapp gehalten und ans Ende gestellt. — Eine weitere Gruppe der aufs Ende hin gebauten Gebilde stellen jene Gleichnisgedichte dar, die den eigentlichen Begriff ans Ende rücken und den uneigentlichen breit ausbauen: Venediger Epigramme 1:

„Sarkophage und Urnen verzierte der Heide mit Leben. / Faunen tanzen umher, mit der Bacchantinnen Chor // Machen sie bunte Reihe; der ziegengefüßete Pausback / Zwingt den heiseren Ton wild aus dem schmetternden Horn. // Zimbeln, Trommeln erklingen; wir sehen und hören den Marmor. / Flatternde Vögel, wie schmeckt herrlich dem Schnabel die Frucht! // Euch verscheuchet kein Lärm, noch weniger scheucht er den Amor, / Der in dem bunten Gewühl erst sich der Fackel erfreut. // So überwältiget Fülle den Tod; und die Asche da drinnen / scheint im stillen Bezirk noch sich des Lebens zu freun. // So umgebe denn spät den Sarkophagen des Dichters / Diese Rolle, von ihm reichlich mit Leben geschmückt. //

Der Spannungsbogen reicht vom Anfang bis zum Ende, welches das Rätsel löst. In ähnlicher Weise beschreibt Meyer in „Votivtafel“ eine allegorische Traumerscheinung, erst am Ende den Schleier lüftend: „Denn siehe, die Genesung war's, die mir erschien im Morgentraum.“ Ähnlichkeit mit dem Rätsel liegt vor[9]). Das Schema ist Spannung und Lösung. Nach diesem Grundsatz sind auch Gedichte gebaut, die mit Erwartung oder Täuschung beginnen und Enttäuschung oder Aufklärung

---

[8]) Vgl. noch Meyer, „Göttermahl“, „Mein Jahr“.

[9]) Vgl. noch Meyer, „Begegnung“; und das etwas anders geartete Gedicht „Der du von dem Himmel bist“ (Goethe).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0050
gefördert durch die DFG

ins Abegenge schieben, ähnlich wie oben bei der Folge Streit und Entscheidung, nur daß da die Spannung wegblieb. Man könnte derartige Gebilde auch einschichtige Gegensatzgedichte nennen: Beispiele: Goethe: „Selbstbetrug", Meyer, „Vision". In Gellerts Gedicht „Der Greis" ist nicht die Hauptperson des Gedichtes, sondern der Leser der Enttäuschte.

Priamel und Gleichnisgedicht der oben beschriebenen Art würden jeden Sinn verlieren, nähme man ihnen das Abegenge. Etwas anders liegt der Fall, wenn der geistige Gehalt ans Ende geschoben ist, wie in Meyers „Himmelsnähe". 14 Zeilen Landschaftsschilderung werden abgeschlossen mit: „Ich bin allein auf meinem Felsenriff. Und ich empfinde, daß Gott bei mir sei." Die letzten Zeilen heben die Gebirgsbeschreibung überraschend in höhere Bezirke. Das Gedicht könnte auch ohne dies Abegenge bestehen, wäre auch ohne dies Ende ein gutes Gedicht; aber die letzten Zeilen sind nicht als Schluß zugefügt; im Gegenteil, das Ganze steuert auf diese beiden Verse zu, wie die Überschrift beweist. Statt zu lehren, darzulegen, veranschaulicht Meyer Geistiges durch Sinnliches und drängt das Abstrakte zurück, ans Ende, wo es nun nicht nur ungefährlich, sondern von stärkster Wirkung ist. Billingers „Unterwegs" („Das kleine Gedichtbuch", Langen-Müller, S. 17) wäre flacher Realismus ohne die Schlußworte: „Meines Leibes froh / Wachs' ich wetterselig / Unterm Dachesstroh." Stellt man in solchen Fällen den geistigen Gehalt ins Anegenge, so bleibt die Spannung und die Schlußüberraschung aus, und das Ganze schmeckt von vorne herein nach Absicht, nach Beweis, nach Reflexion.

In den vorausgehenden Fällen hielt sich das Gedicht auf gleicher Höhe, bis das Abegenge plötzliches Ansteigen mit sich brachte. Andere Gebilde nähern sich dem Ende unter ständiger Steigerung. Goethes „Tischlied" z. B. steigt in Gleichlaufstrophen klimaxartig über die Unterbegriffe König, Geliebte, Freunde, alle redlichen Gesellen zum größten Kreis empor mit dem Stichwort „Glück der ganzen Welt". Von ähnlichem Bau sind Goethes Gedichte „Weltseele" und „Mai", und Meyers „Felswand". Bei episierendem Bau ergibt sich Berührung mit erzählenden Gedichten, die auf dem Höhepunkt abbrechen: Meyer, „Das bittere Trünklein" (s. u.). Im Gegensatz zu Goethes „Tischlied" bewegt sich Walthers Spruch „Ich hôrt ein wazzer diezen" in immer mehr sich verengender Spirale: die Natur, Deutschland, die Fürsten, die Gegenkönige, König Philipp. (Über Klimax s. Zeitschr. f. deutsch. Altert. 1936, S. 145.)

* * *

Wir kommen nun zu der umfangreichen Gruppe der Schlüsse. Mit dem Schluß erstrebt der Dichter nach der Abwicklung des Kerngedankens

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0051
gefördert durch die DFG

ein harmonisches Ausklingen oder einen kräftigen, wirkungsvollen Abgang, ähnlich dem Aktschluß auf der Bühne.

Die Zusammenfassung wirkt zumeist einfach, schlicht. Mit „Das alles mögest du uns geben ... Zum sel'gen neuen Jahr" schließt Paul Gerhardt seinen „Neujahrsgesang". Kunstvoller wirkt es, wenn die letzten Worte das Vorausgehende erst zur Einheit zusammenfassen, wie in Georges „Traum und Tod", wo der Ausgang die Stichwörter der drei vorausgehenden Gleichlaufstrophen sammelt: „Glanz und Ruhm, Rausch und Qual, Traum und Tod."

Auch Schlußfolgerung, Nutzanwendung, Mahnung, sich ergebender Wunsch sind schlichte, naheliegende Formen des Schlusses: „O alte Burschenherrlichkeit": „Drum, Freunde, reichet euch die Hand" usw. So vor allem in Chorliedern, in Liedern also, in denen in Frühzeiten einem Vorsänger ein Chor gegenüberstand: Schillers „Wohlauf, Kameraden!"; Schneckenburgers „Wacht am Rhein". Wirkungsvoll ist es, wenn die Schlußfolgerung, das Endurteil einem Unbeteiligten, einer eigens eingeführten Gestalt von besonderer Sachkenntnis oder Unparteilichkeit in den Mund gelegt wird, wie in Walthers berühmtem Spruch, wo der Klausner ausruft: „Ouwê, der bâbest ist ze junc" usw., oder in Schillers „Deutscher Treue", wo das Schlußurteil verborgen liegt in den Worten des Papstes: „Wahrlich, so ist's! Es ist wirklich so! Man hat mir's geschrieben! Rief der Pontifex aus, als er die Kunde vernahm."

Pedantisch wirkt die Nutzanwendung, wenn sie zur Moral ausartet, wie das die Aufklärung liebte. Sie hängt sich vorwiegend an episierende oder epische Gebilde an: Gellert, „Die Spinne", M. Claudius, „David und Goliath". Voraussetzung dafür, daß Schluß und nicht Abegenge vorliegt, ist, daß die Lehre auch ohne das moralische Anhängsel durchschimmert; andernfalls würde die „Moral" dem Abegenge vom geistigen Gehalt (s. o.) ähneln.

Ein beliebter, naheliegender, schlichter, ungekünstelter Schluß ist auch der Ausblick in die Zukunft. Kampf- und Soldatenlieder denken im Schluß an den Sieg („Ein feste Burg"; Horst-Wessel-Lied). Liebeslieder hoffen auf dauernde Vereinigung (Goethe, „Christel"; Rist, „Allerschönste Galathee"). Rügelieder prophezeien Nieder- oder gar Untergang (Uz, „An die Deutschen"). Fromme Gedichte schließen mit Ausblick auf Auferstehung, Seligkeit, Himmel. Der Gedanke an den Tod ist im Schluß häufig bei Klopstock, M. Claudius, Eichendorff, Mörike, C. F. Meyer. Der Todesschluß hängt aufs engste mit dem Lebensgefühl dieser Dichter zusammen. Auch aus wilder Lebenslust führt das Lied am Ende zum Tode hin: Chr. Günther, „An Rosen such ich"; viele ältere Studentenlieder wie etwa „Vom hoh'n Olymp herab". Hoffnung auf Ruhe, Frieden, Vergessen, Schlaf ist ein naheliegender Schlußgedanke für ein Herz, das

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0052
gefördert durch die DFG

von Leidenschaft, Unrast, Qual geschüttelt wird. Hölderlin ersehnt das friedebringende Alter in seiner „Abendphantasie".

In diesen Zusammenhang gehören auch die Abschieds- und Gute-Nacht-Wünsche am Schluß von Volksliedern. „So behüt dich Gott im Himmelreich! Ade, ich fahr dahin" („Mir ist ein schöns braun Mägdelein") oder „Gesegne dich Gott! ... Ich seh' dich nimmermehr" („Ich ging einst bei der Nacht")[10]).

Wir kommen nun zu den Schlüssen, die nicht so schlicht und naheliegend sind, die einen Anflug von Geistreichigkeit, Rhetorik, von bewußter Kunstübung haben. Da ist zunächst der Gegensatz. Nun sind im Vorausgehenden schon mehrfach Gegensatzschlüsse genannt worden: Tod nach Lebenslust, Ruhe nach Unrast, Hoffnung nach Leid und dergleichen. Es ist da zu beachten, daß es im volkstümlichen Denken und in volkstümlicher Dichtung eine Reihe von naturgegebenen Gegensätzen gibt, wie so alte Zwillingsformeln wie arm und reich, jung und alt, Himmel und Hölle schon beweisen. Ganz anders ist es, wenn Meyer in den „Gelöschten Kerzen" nach der Zartheit des Liebesmotivs den Krieg als Ergänzung bringt: „Ohm, wie war's denn mit dem Sturm auf Düppel?" Oder wenn derselbe Dichter das Gedicht „Der verwundete Baum" so beendet: „Wie viele, so verwundet, welkten, starben! Wir beide prahlen noch mit unsern Narben!" Gegensatz dieser Art kann zum Geistreichen, zum Wortspiel, zur Spitze (s. u.) gesteigert werden: Goethe, „Mit einem goldnen Halskettchen": „Doch bringt dir einer jene Kette, Die schwerer drückt... Verdenk ich es dir nicht, Lisette, Wenn du ein klein Bedenken hast." Goethe spielt mit der wörtlichen und bildlichen Bedeutung von Kette[11]). Bei Goethe gehören die Gegensatzschlüsse den Jugendgedichten an.

Der Vergleich ist als Schluß ziemlich selten, obwohl er eine reizvolle und „poetische" Aufgipfelung zu bieten scheint. Wir finden ihn gelegentlich bei Goethe: „Glück der Entfernung" und „An ein goldnes Herz": „Wie ein Vogel, der den Faden bricht Und zum Walde kehrt, Er schleppt des Gefängnisses Schmach, Noch ein Stückchen des Fadens, nach; Er ist der alte, freigeborene Vogel nicht, Er hat schon jemand angehört"[12]).

Wie die Einleitung so ist auch der Schluß ein Platz für subjektive Gedanken, also für eine Art Nachwort. Da steht etwa eine Bemerkung über die Nachwirkung und Dauer des Gedichtes. So sagt Simon Dach in dem Lied „Der habe Lust zu würfeln" am Schluß zu den Bäu-

---

[10]) Oder: „Es steht ein Lind in diesem Tal".

[11]) Vgl. noch: Liliencron, „Auf dem Kirchhof", Werke II, 258.

[12]) Vgl. noch: M. Claudius, „Das Leben der Menschen"; Götz, „Ähnlichkeit mit Apollo".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0053
gefördert durch die DFG

men seines Gartens (vom Garten handelt das Lied): „Ihr sollt imgleichen / Durch dies mein Lied / Auch nicht verbleichen, / Solang man Blüt' / Auf Erden sieht." Bescheidener ist Hagedorn: Diese Lieder „wollen nicht unsterblich sein" („An die Dichtkunst"). Auch „Einschärfung" kann am Ende ihren Platz haben: „Das halte fest und niemand laß dir's rauben" (Diwan, „Fünf Dinge"). Zu diesen subjektiven Gedanken gehört auch das Abbrechen: Nun ist's genug; oder: Da bin ich aufgewacht (bei Träumen); oder: Die Saiten sind zerrissen und dergleichen. So etwa Klopstock in der Vaterlandsode: „Mir winket ihr eiserner Arm (der der Bescheidenheit). Ich schweige und sinne dem schrecklichen Gedanken nach ..."[13]). Auch Rollenlieder können sich solcher Abbrechformeln bedienen: „Ach weh! Jetzt hat der Spaß ein End'! — Wenn nur meine Mutter hexen könnt!" (Mörike, „Der Tambour"; ein Wunschtraum). Oder bei demselben Dichter: „Still, o stille nun, ihr Morgenwinde! Wehet morgen in der Frühe wieder!" („Aus der Ferne"): Es wird angenommen, daß der Morgenwind das Wechselgespräch der Liebenden hin und wieder trägt. — Die subjektiven Schlußwendungen im Volkslied sind grundverschieden von denen der Gebildetendichtung. Sie weisen auf den Stand des Dichters hin, deuten an, daß er mit den Ereignissen des Liedes irgendwie verbunden ist, beteuern die Sachkenntnis, äußern Trutzworte gegen die, die den Dichter tadeln usw. Die Mannigfaltigkeit ist groß: „Und wer hat wohl dies Lied gemacht? Zwei Soldaten auf der Wacht, Ein Trommler und ein Pfeifer. Und wer das Lied nicht weiter kann, Der fang es an zu pfeifen." Oder: „Und wen es tut verdrießen, Der fall' die Stiegen ab!" Oder: „Das hab ich all erfahren In meinen jungen Jahren"; oder: „Der dies neue Lied erdacht, Sang's in einer Sommernacht ... Neben ihm Frau Wirtin saß" (Baumbach, „Lindenwirtin").

* * *

Wir kommen nun zu dem Abschlußverfahren, das auf Wiederholung früherer Stellen beruht. Es wäre hier untunlich, die Fälle nach Schluß und Abegenge zu trennen, weil dann Zusammengehöriges auseinander gerissen würde. Zumeist handelt es sich um Rückkehr zum Beginn. Der einfachste Fall ist der, daß die Anfangsstrophe am Ende wortgetreu wiederholt wird: Goethe, „Wehmut": „Ihr verblühet, süße Rosen; Meine Liebe trug euch nicht" usw., vier Zeilen von 16; zwei Zeilen von 12: „Nur wer die Sehnsucht kennt, Weiß, was ich leide!" Dies Verfahren hat etwas Musikalisches, Liedmäßiges und ist daher auch im sog. Chorlied beliebt: Horst-Wessel-Lied, Hermann

[13]) Vgl. noch: Hölderlin, „Gesang des Deutschen".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0054
gefördert durch die DFG

Claudius, „Wenn wir schreiten Seit' an Seit." Statt der ganzen ersten Strophe kann auch nur ein Teil wiederholt werden: M. Claudius („Bei dem Grabe meines Vaters") wählt die letzten 2½ Zeilen der vierzeiligen ersten Strophe: „Ach, sie haben Einen guten Mann begraben, Und mir war er mehr!" Der Dichter kann auch auf eine spätere Strophe zurückgreifen; Mörike in dem Lied „Wo find' ich Trost" wiederholt die dritte von fünf Strophen. — Nicht selten ist die Wiederholung mit kleineren Änderungen verbunden: Arndt, „Was blasen die Trompeten? Husaren, heraus! Es reitet der Feldmarschall im fliegenden Saus; Er reitet so freudig sein mutiges Pferd, Er schwinget so schneidig sein blitzendes Schwert." Das ist die erste; und die letzte lautet: „Drum blaset, ihr Trompeten! ... Du reite, Herr Feldmarschall, wie Winde im Saus! Dem Siege entgegen, zum Rhein, übern Rhein, Du tapferer Degen, in Frankreich hinein!"[14]). Die Wiederkehr einer früheren Stelle, vor allem des Anfangs, rundet das Gedicht, das nun in sich selbst ausklingt, den Kreis schließt, und das so ein harmonisches Ende erhält. Mit oder ohne Änderungen stellt die Wiederholung oft eine Art Zusammenfassung oder Bekräftigung dar (s. o. M. Claudius, „Bei dem Grabe meines Vaters"). Die wiederholten Anfangszeilen sind sinnträchtiger geworden durch all das, was zwischen Beginn und Ausgang gesagt worden ist; sie haben eine neue, tiefere Bedeutung erlangt, wie Storms Lied „Nachtigall" zeigt („Das macht, es hat die Nachtigall"). — Eine Schattierung ist die Wiederkehr der Anfangszeile oder -zeilen am Schluß u n d in der Mitte des Gedichts, wie in Triolett, Rondo, Rondel und verwandten Formen (dann meist Abegenge). Durch drei- und mehrfache Wiederholung und Postierung der wiederholten oder leicht abgewandelten Worte an auffälligen Stellen lassen sich mannigfache Wirkungen erzielen, die nur am Einzelbeispiel studiert werden können: Mörike, „Aus der Ferne"; Meyer, „Schwarzschattende Kastanie" und besonders desselben Dichters „Fülle" und „Ein Lied Chastelards". — Weniger fällt es auf, wenn der Schluß inhaltlich, ohne Wortwiederholung, den Beginn aufnimmt: Goethes „Novemberlied". Auch Rückkehr zur Überschrift kann Erfüllung bedeuten und das Ende marken: Meyer, „Die Bank des Alten": letzte Zeile: „Und sehen, wo die Bank des Alten steht"[15]).

K e h r r e i m ist nur Strophenabschluß; soll er Gedichtabschluß sein, so muß er a b g e w a n d e l t werden. Nachdem wir uns an die regelmäßige Wiederkehr derselben Worte gewöhnt haben, läßt uns die Abwandlung aufhorchen, macht uns auf eine Wendung im Ganzen aufmerksam, auf das Abegenge. Dieser Brauch hat die Wirkung jeder Endüber-

[14]) Vgl. noch: Mörike, „Der Tambour"; George, „M. L." im „Jahr der Seele", S. 78.

[15]) Vgl. Meyer, „Auf Goldgrund".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0055
gefördert durch die DFG

raschung (s. u.). Eine kleine Änderung des Wortlauts genügt oft, um eine große Änderung im Sinn, eine starke Erhöhung der Bedeutsamkeit herbeizuführen: Meyer, „Firnelicht“: Aus „das große stille Leuchten“ der Firne wird im Abegenge „ein kleines stilles Leuchten“ der Dichterkraft. Die Vollendung des Kerngedankens markiert Walther sehr schön in der sog. Elegie, indem er den zweimaligen Strophenabschluß „iemer mêre ouwê“ in der letzten Strophe verwandelt in „Sô wolte ich denne singen ‘wol’ und niemer mêre ‚ouwê’“. — Ähnlich wie die Abwandlung des Kehrreims wirkt das Aufgeben des Gleichlaufs im Abegenge: Goethe, „Nähe des Geliebten“: Dreimal schlossen die Strophen mit einem Wenn-Satz; aber die vierte und letzte endet so: „Die Sonne sinkt, bald leuchten mir die Sterne. O wärst du da!“ Metrische Abweichung im Abegenge tut dieselbe Wirkung: Walthers „Elegie“ (s. o.).

Wird der Kehrreim nicht abgewandelt, so ist trotzdem Schluß oder Abegenge vorhanden; sie gehen dann dem Kehrreim der letzten Strophe voran, wie in Bürgers „Sinnesänderung“. Der Kehrreim heißt: „Der Himmel weiß es, wie es kam, Daß ich so willig gab und nahm“ (gemeint sind Liebkosungen). Die letzte Strophe erzählt, wie die Mutter die Liebenden überrascht: Abegenge: natürliches Ende des kleinen Vorgangs; danach dann also noch einmal der Kehrreim.

* * *

Dem kräftigen und dem leisen Einsatz entspricht der kräftige und der leise Ausklang. Beide hängen meist nicht vom Gedanken, sondern von der Wortgebung ab. Gleichgültig ist es, ob der Ausklang einem Schluß oder einem Abegenge angehört.

Meist wird der letzte Satz, werden die letzte oder die letzten Zeilen forte gespielt; aufgegipfelt, im Ausdruck kräftig gehalten, ähnlich dem Aktschluß auf der Bühne. Der Dichter wählt ein starkes, schwerwiegendes, übertreibendes Wort, das sich gern an erhabene oder umfassende Begriffe wie ewig, alles, Menschheit, Tod, Gott, Himmel, Hölle, Wunder, Thron, König kristallisiert: „Sterb’ ich an ihrer Brust“ (Goethe, „Christel“); „Sei ewig glücklich, wie du mich liebst“ (Goethe, „Mailied“[16]). Der Ausdruck kann auch durch Pomp oder Drastik verkräftigt werden: „Dunkel purpurrot prangend / Über einem roten Mund“ (Meyer, „Veltliner Traube“) oder: „Und der Barbare beherrscht römischen Busen und Leib“ (Goethe, „Elegien II“). Oder eine kühne sprachliche Neuerung steckt im Abegenge: einen Baum dichten: „Werd’ ich, mein geliebter

[16]) Vgl. noch: Goethe, „Weltseele“, „Wahrer Genuß“, „Mignon“; Schiller, „Die Sehnsucht“; Meyer, „Der Marmorknabe“; Klopstock, „Das Rosenband“; Storm, „Im Walde“.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0056
gefördert durch die DFG

Baum, Dich zu Ende dichten“ (Meyer, „Der Lieblingsbaum“). Frage, Befehl, Ausruf, Anrede, Superlativ genügen schon zur Aufgipfelung: „Du mein tröstliches, mein treues Licht“ (Meyer); „O wärst du da!“ (Goethe); „Du schönste der Schönen“ (Fleming). Andeutung gibt dem Leser zu denken: Meyer, „Das bittere Trünklein“: Das Vöglein „Trinkt, schüttelt sich und fliegt davon“; daraus soll man folgern, wie bitter die Liebestränen und das Leid des verlassenen Mägdleins sind, das in des Vogels Becherlein geweint hat[17]). In Liebesliedern wird im Abegenge letzte Gunst angedeutet: Goethe, „Brautnacht“; Bürger, „Sinnesänderung“. Oder irgend ein kühner, überraschender Einfall schließt ab: Walther beendet das Lied „Diu werlt was gelf, rôt unde blâ“ mit den Worten: „Ich würde ê münech ze Toberlû“; der seltsame slawische Name wurde komisch empfunden wie heute etwa Buxtehude; ebenso der weite Sprung aus dem Kreis höfischer Kultur in die Askese, ins rauhe Kolonialland und ins Wildostdasein[18]). Wir sind hier schon im Bezirk der Spitze (s. u.). Das Überraschende kann sich bis zum Paradoxen steigern: „Nur wenn er glühet, Labet der Quell“ (Schiller, „Punschlied“). Auch die Sentenz oder die gute Formulierung eines bedeutenden Gedankens ist ein wirksamer Ausklang: „Und doch, welch Glück, geliebt zu werden, Und Lieben, Götter, welch ein Glück!“ (Goethe, „Willkommen und Abschied“). Ist dieses Ende noch gemeinplatzartig, so endet „Dauer im Wechsel“ mit dem tiefen Wort: „Denke, daß die Gunst der Musen Unvergängliches verheißt, Den Gehalt in deinem Busen Und die Form in deinem Geist.“ Der Abschluß mit Sentenz eignet besonders den Jüngern der Antike und den Abkömmlingen der Renaissance: Hofmannswaldau in „Niemand weiß, wie schwer mir's fällt“ und „Wo sind die Stunden“; Schiller im „Mädchen von Orleans“. — Auch die Abwandlungen des Kehrreims, und was damit verwandt ist (s. o.), sind wirkungsvoll als Ausklang.

Es mag auffallen, daß der Begriff Spitze (Pointe) jetzt erst erörtert wird. Er ist ein aus vielen Quellen gespeistes Sammelbecken; und diese Quellen entspringen zumeist in oben bereits durchwanderten Bezirken. Die Spitze ist ein kurzer, witziger Schlußeinfall, sie kann auf dem Ausdruck und auf dem Gedanken beruhen, im Abegenge oder im Schluß Unterkunft finden, oder auch den ganzen Schluß ausmachen. Unter den Stichwörtern paradox, Andeutung, Überraschung, Gegensatz, Witz, Enttäuschung haben wir bereits Spitzen festgestellt. Die Spitze ist beliebt seit der Renaissance und besonders in der Rokokozeit: Opitz, Chr. Günther. Ihr Meister wird Gellert, dem u. a. Pfeffel, Uz, Götz, Lessing, der junge

---

[17]) Vgl. noch: Meyer, „Die Bank des Alten“; Storm, „Juli“.

[18]) Vgl. noch: Walther, „Dô der sumer komen was“.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0057
gefördert durch die DFG

Goethe folgen. Doch schon bei Walther kann man Spitzen feststellen (s. o.): daz mîn dûme ein vinger sî. Die Spitze spottet jeder Systematik. Meine Beispiele sollen ihre Mannigfaltigkeit erweisen, können aber keinen Anspruch auf Vollständigkeit der Sparten erheben. Auf ein Paradoxon, insbesondere ein Oxymoron gehen zurück die Spitzen in Chr. Günthers „Lob des Winters", in Opitzens „Kommt, laßt uns ausspazieren", in Gellerts „Schwert des Damokles"; auf eine Sentenz der Selbstverständlichkeit in Pfeffels „Goldfasan"; auf überraschendes Eintreten des Gegenteils von dem, was man erwarten durfte, in Goethes Gedicht „Stirbt der Fuchs"; auf Überraschung durch tiefen Sinn einer Belanglosigkeit in Gellerts „Geschichte vom Hute" („Es ging dem Hute fast wie der Philosophie"); auf lüsterne Andeutung in Goethes „Brautnacht"; auf unfreiwillige Komik durch Dummheit in Pfeffels Fabel „Das Kamel und das Trampeltier"; auf kindliche Naivität in dem Witz von M. Claudius „Das Kind, als der Storch ein neues bringen sollte"; auf schalkhaften Gegensatz in Mörikes Gedichtchen „Der Liebhaber an die heiße Quelle" („Man kann ja Hühner in dir brühen, warum ein junges Gänschen nicht?"); auf geistreiche, aber falsche Schlußfolgerung in Mörikes Gedichtchen „Auf den Tod eines Vogels". Kann es auch ernsthafte Spitzen geben? Vielleicht bei M. Claudius: „Hab immer seine Nase nicht / Und habe nur sein Herz!" („Die Mutter bei der Wiege").

Das Gegenteil der Aufgipfelung und vor allem der Spitze bildet das Versickern, das leise Verebben; es entspricht dem Pianoschluß in der Musik, ist aber seltener. Es scheint, daß die Abneigung gegen die Geistreichigkeit von Barock und Rokoko M. Claudius zu verebbenden Ausklängen veranlaßt hat. „Ein Wiegenlied" spricht vom Anteil, den der Mond schon an Großvater und Großmutter nahm, an Kindheit, Brautzeit, Hochzeit der Mutter; daß er zugegen war „bei dem Ehrentanze. Du warst noch nicht." Das letzte Sätzchen bringt noch einen neuen Gedanken, malt so das versunken-selige, alogische Sinnen der Mutter sehr gut. Ähnlich klingt in dem bekannten „Abendlied" die letzte Zeile „Und unsern kranken Nachbar auch", als ob dem Dichter im letzten Augenblick noch etwas Wichtiges, vorher Vergessenes einfiele[19]). In neuerer Zeit bietet Trakl viele Beispiele, die auf seiner Lebensmüdigkeit und seiner verschüchterten Trostlosigkeit beruhen. Die Gedichte reihen oft scheinbar zusammenhanglose Einzelheiten und schließen mit einer Einzelheit: „Der Tote malt mit weißer Hand / Ein grinsend Schweigen an die Wand. Der Schläfer (in der 1. Strophe erwähnt) flüstert immer noch" („Romanze zur Nacht" in den „Gedichten", S. 10, Kurt Wolff Verlag)[20]). — Es kommt beim leisen Ausklang auch auf die Dynamik des

[19]) Vgl. noch: Hölderlin, „Heidelberg", vielleicht auch Goethe, „Auf dem See".
[20]) Ähnlich „Menschliches Elend" (ebda. S. 57).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0058
gefördert durch die DFG

Kernes an. Nach kräftigen Akkorden wird Aufgegipfeltes noch als verebbend empfunden werden: Klopstock, „Mein Vaterland".

* * *

Was Länge und Kürze anlangt, verhält sich das Ende anders als der Beginn. Der Ausgang neigt eher zur Kürze als zur Länge. Spannungsgründe fallen hier weg. Selbst lange Gedichte begnügen sich mit kurzem Abschluß. In Goethes „Ilmenau" wird man die 16 Zeilen Mahnung besser zum Kern rechnen und als Schluß nur die zwei Zeilen Zukunftsblick ansehen. Mehrteilige Schlüsse, vor allem im Volkslied zu belegen, sind eher Ausfluß technischen Ungeschicks als künstlerischer Überlegung. Das Volkslied „Herzlich tut mich erfreuen" z. B. bringt nach 7 Strophen Kern eine Zusammenfassung: „Darum lob ich den Sommer"; dann kurze Rückkehr zum Kern: „Der wendt uns allen Kummer / Und bringt viel Freud und Mut"; dann Nutzanwendung: „Der Zeit will ich genießen, Dieweil ich ..."; und dann die Trutzverse: „Und wen es tut verdrießen, Der fall die Stiegen ab!" Oder in dem Volkslied „Mir ist ein schöns braun Mägdelein" besteht die Schlußstrophe aus Gute-Nacht-Wunsch (s. o.), Rückkehr zum Kern und Abschiedsformel „B'hüt dich Gott ..., ich fahr dahin!"

Es wird bemerkt worden sein, daß mehrfach ähnliche Bräuche in Beginn und Ende walten. An beiden Stellen waren uns begegnet: Gegensatz, Vergleich, Sentenz oder allgemeiner Gedanke, subjektives Hervortreten des Dichters als Dichter, geistiger Gehalt, kräftiger und leiser Anschlag, knappe und breite Gestaltung, z. T. unter Vervielfachung der Gedanken.

Darüber hinaus sind nun oft Beginn und Ende innerhalb desselben Gedichts auf einander abgestimmt, indem gewisse Arten des Beginns mit gewissen Arten des Ausgangs zuammenzugehen pflegen. Am deutlichsten ist das, wenn der Ausgang durch Wiederholungsfiguren an den Beginn anknüpft. Schlichtes Anegenge mit dem Kern verbindet sich mit schlichtem Abegenge; so oft in Gleichnisgedichten, Gleichlaufgedichten (Goethe, „Nähe der Geliebten"), Ketten, besonders aber in episierenden Gebilden, die ab ovo anfangen und mit dem natürlichen Ausgang der Begebenheit ausklingen: Goethe, „Heidenröslein", „Mahomets Gesang" (von der Quelle bis zur Mündung). Der Sprung mittenhinein verbindet sich mit natürlichem Auslauf der Kette oder Begebenheit (Goethe, „An Schwager Kronos", „Ganymed"). Aufgipfelung am Ende ist in allen diesen Fällen möglich und durch die Bezeichnung „schlichtes Ende" nicht ausgeschlossen. — Dies über den Ablauf auf gleicher Ebene. Bei Anstieg, Steigerung zum Ende hin finden wir am Anfang die Arten des leisen Einsatzes (ab ovo, Situation, Natureingang zumeist) mit



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0059
gefördert durch die DFG

irgend einer Art kräftigen Endes, mit Abbrechen auf dem Höhepunkt, Lösung der Spannung, unerwartetem Einfall usw.: Meyer, „Liederseelen", „Der schöne Tag"; Goethe, „Juni". Kräftiger Einsatz und kräftiges Ende verbinden sich oft (George, „Traum und Tod"). Leiser Einsatz und verklingendes Ende sind selten verbunden und entsprechen dann gewissen Inhalten: Goethe, „Grenzen der Menschheit": Inhalt, Gedankengehalt, Ton, Gesamthaltung einerseits und Beginn und Ende anderseits stehen überhaupt selbstverständlicherweise in Einklang. Daß Goethes „Vorklage" mit Gegensatz beginnt und mit Spitze endet, Goethes „An die Günstigen" mit Sentenz beginnt und endet, weist auf ihren Charakter als Einleitungsgedichte, Widmungsgedichte, auf ihren gesellschaftlichen Charakter hin. — Ob zwischen Lied und Hymne und derartigen Unterarten Unterschiede bestehen, vermag ich noch nicht zu sagen. Goethes freirhythmische Gedichte haben zumeist ungekünstelte und natürliche Anfänge und Abschlüsse. Aber Klopstocks Oden bedienen sich künstlicherer, bewußterer, rhetorischerer Einleitungen und Schlüsse. Es hängt dies also anscheinend mehr von der Persönlichkeit des Dichters als von der Unterart ab. Wie es denn sicher noch eine reizvolle Aufgabe sein wird, das Verhältnis von Dichtern, Gruppen und Zeiten zu Gedichtbeginn und -ende zu untersuchen, wozu im Vorausgehenden hie und da ein Beitrag geliefert wurde, während die Aufgabe als Ganzes über den Rahmen dieser Arbeit hinausgeht.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0060
gefördert durch die
DFG

# Bemerkungen

## Ein Werk ganzheitlicher Wortkunstdarstellung

Franz Schultz: Klassik und Romantik der Deutschen*)

Eine Beschreibung

Von

Emil Kast

### Vorblick

Kurz nach dem Erscheinen des ersten Bandes konnte ich in den laufenden Bücherbesprechungen der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft auf den Beginn dieser wichtigen Gesamtveröffentlichung ganz kurz und vorläufig hinweisen (Jahrgang 1935, S. 346). Nachdem nun mit bedeutend hinausgeschobenem Termin der zweite Band und das Ganze des unmittelbaren Schultzschen Vorhabens in wahrer Monumentalität vor uns steht, liegt es im Interesse aller Geisteswissenschaften, wenn Absicht und Durchführung dieser strengen Forschung ausführlich mitgeteilt wird; denn sie geht nicht bloß die Forscher und Lernenden eines verhältnismäßig engen Fachgebietes, ihr Ergebnis geht alle um geschichtliche Einsicht sich mühenden Deutschen sehr wesentlich an.

Um es gleich zu sagen: das innerste Anliegen der Schultzschen Darstellung ist ausgedrückt in dem unscheinbaren Wort und des Gesamttitels, das es hier unter allen Umständen sehr ernstlich zu beachten und immer vor Augen zu halten gilt. Schultz — es wird das im folgenden näher zu belegen sein — fühlt sich durch die Einsichten eines nun zu köstlicher Reife gediehenen Gelehrtenlebens gedrängt, forschend die Einheit der schlechthin für uns Heutige noch immer entscheidenden geistesgeschichtlichen Epoche darzutun, nachdem es bisher bei gründlichen Sachbearbeitern wie mehr modisch literatenhaft betriebsamen Schreibern das Übliche war, die beiden Triebkräfte mehr oder ganz als Gegensätze denn als verschiedene Wege gleicher oder verwandter Ausrichtungen zu deuten. Für Schultz ist das Wesentliche gerade im Verwandten denkerischen und künstlerischen Wollens gegeben, ohne daß er im geringsten die oft weit reichenden Verschiedenheiten im Menschlichen wie im Werk der Bewegungsträger unterschätzt.

In wohl durchdachter Ausgewogenheit führt Franz Schultz den vielgliedrigen und mannigfach geschichteten Gegenstand in zwei stattliche Bände aufgeteilt vor.

---

*) Dr. Franz Schultz (o. ö. Professor an der Univers. Frankfurt a. M.): Klassik und Romantik der Deutschen. I. Teil: Die Grundlagen der klassisch-romantischen Literatur. 1935. II. Teil: Wesen und Form der klassisch-romantischen Literatur. 1940. = Band IV, 1 und 2 der Epochen der deutschen Literatur. Hg. von Professor Dr. Julius Zeitler. J. B. Metzlersche Verlagsbuchandlung, Stuttgart.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0061
gefördert durch die DFG

Dadurch gewinnt das Ganze eine wundervoll überzeugende Rundung; indessen doch so unstarr lebendig, daß die letzten Kapitel des zweiten Bandes nicht nur zusammenfassend die Summe eines der gewaltigsten Zeitgeschehen ziehen, sondern als von einem lebendigen Organismus berichtend auch zwangsläufig und sinnvoll über sich selbst hinaus ins Folgende verweisen. Gerade darum wollen wir den Verfasser bei seinem eigenen Worte „bewußter Verpflichtung" nehmen und auf ein baldiges Erscheinen eines weiteren, vielleicht selbständigen Bandes hoffen, der die üblicherweise so genannte Jüngere oder Spätromantik, geistig-dichterisches Geschehen vorab in süddeutschem Raum angehend, monographisch mit wünschenswerter Eindringlichkeit vorführt.

## Von den Grundsätzen der Schultzschen Forscherhaltung und Darstellungsweise

„Klassik und Romantik. Das Aufgehen beider so oft in unversöhnlichen Gegensatz gestellter Erscheinungen in ihren höheren Gemeinsamkeiten — unbeschadet ihrer Sonderrechte und ihrer Sonderbetitelung — ist eine Grundvoraussetzung des Folgenden. Übrigens ist eine solche Überwölbung nicht neu. Sie ist aber eine Frage der Durchführung" (S. 3/4). Franz Schultz ist sich der Vorteile wie der Gefährlichkeit des Spielens mit Begriffen (die oft auch bloße Begriffshülsen sind!) gerade diesen dem Denken gegenüber besonders aufgeschlossenen Jahrzehnten gegenüber beispielhaft bewußt. Es kommt ihm auch nicht in den Sinn, eine Umbildung geläufiger wissenschaftlicher Kennworte vorzunehmen; aber er legt sich selbst mustergültig das Gesetz auf, die Bedeutung solcher handwerklicher Festlegungen, weil sie immer hinter der geschichtlichen Lebendigkeit herhinken, nicht zu überschätzen und ihres bloß bedingten Wertes als bequemer Rechenpfennige, zur wissenschaftlichen Verständigung handlicher, arbeitshypothetischer und vorläufiger Hilfskonstruktionen unbeirrt eingedenk zu bleiben. Bei dem Vorhaben, diese einmalige und umfassende Gestalt des deutschen Geistes und ihren Wandel als Epoche vorzuführen, ist es wichtig, einmal von logischen Gegensätzen oder Zielstrebigkeiten abzusehen und die Gegebenheiten rein in der farbigen Sinnfülle ihres einmaligen unergründlichen Soseins aufzuweisen und auf Längs- und Querschnitte nach Art von Vorbereitung und Erfüllung zu verzichten. Der Sinn aller literaturgeschichtlichen Bemühung liegt auch hier in einem Verstehen, das gewonnen wird durch ein einfühlsames Anordnen der tatsächlichen Verhalte und nicht im meist danebengreifenden Aufweisen strikter Ursächlichkeiten. Nacherleben gilt diesem Literarhistoriker als wesensgemäßer und darum dringlicher gefordert als das Spinnen auch feinstmaschiger Begriffsnetze. Schultz bezieht sich dabei ausdrücklich auf methodische Darlegungen des niederländischen Kulturhistorikers Huizinga. „Sind Klassik und Romantik Angelegenheiten erster Ordnung für uns Heutige, so soll doch hier zu derlei Auseinandersetzungen nicht Stellung genommen werden. Hier handelt es sich um ein Stück dienender und deutender Wissenschaft, die keine Entscheidungen vorwegnehmen, sondern sie nur vorbereiten helfen will. Was wir uns zu eigen machen, was wir beibehalten, was wir verwerfen, was wir uns wesensfremd und der deutschen Lage nicht entsprechend finden — für solche Entscheidungen von höchster Wichtigkeit und Verantwortlichkeit angesichts eines verpflichtenden Kulturbesitzes will das Folgende nur versuchen, einen nach Möglichkeit „sachenvollen" und wirklichkeitsgerechten Grund herzustellen" (S. 8).

Wenn also Schultz beispielsweise Begriffe des Organischen und des Dynamischen gegeneinander abhebt (S. 10), so ist nicht die begriffliche Scheidung, sondern der Hinweis auf das Zusammen beider Seinsarten in der deutschen Entwicklung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0062
gefördert durch die DFG

forschungsbestimmend. Und die begrifflichen Formulierungen des umfragten Gegenstandes rechtfertigen sich umsomehr, je inniger sie der Sache selbst abgewonnen werden. „Die Geschichte der Wirkung und Aufnahme von Winckelmanns Gestalt ist weiterhin die Geschichte des Werdens der deutschen Klassik“ (S. 124). Das gilt auch bei der Betrachtung Goethes, wo zu fragen ist, wieweit eine ausgesprochen Winckelmannsche Antike auf den Goetheschen Geist epochisierend gewirkt hat. Und die Lösung kann nur gefunden werden, wenn es dabei um die Einsicht in ein menschliches Gesamtverhalten zu Welt, Leben, Natur, Kunst, Staat, Kultur geht. Daraus aber gibt sich auch die methodische Folgerung, wie vorsichtig es mit dem Begriff des Klassischen hauszuhalten gilt gegenüber griechisch-römischen Erscheinungen im dichterischen Bereich des XVIII. und XIX. Jahrhunderts. Auch für Schiller, für Wilhelm von Humboldt, für Solger, für Schelling und Hegel ist alles Mühen um Künstlerisches ein sich Drehen um jene Mitte, die durch Winckelmann der Klassik wie der Romantik zu innerst gegeben war. Um ähnliche Vorsicht geht es bei der Deutung des Humanitätsbegriffes. Für Schultz bedeutet das: „diese „Humanität“ als die die Epoche überstrahlende und zusammenbildende Idee in ihren Anfängen und ihrem eigentlichen und ursprünglichen Sinn wiederzugewinnen, ehe die spätere Gebrochenheit ihrer Farben, die Mannigfaltigkeit ihrer Anwendungen, ihre verschiedenartigen Auswirkungen im Dichterischen und Denkerischen sich zeigen können“ (S. 140). Herder versteht darunter „den Charakter unseres Geschlechts“.

Schultzens grundsätzliche Haltung beim literaturgeschichtlichen Forschen — und die ist es, was wir bei ihm sinnvollerweise Methode nennen dürfen und müssen, nicht ein behendes Ausnutzen rein äußerlicher wissenschaftstechnischer Fertigkeiten und Kniffe! — denkt auch immer an die so nüchterne als verantwortliche Alltagspraxis spracherzieherischer Frontkämpfer: der deutschen Schulen. Das ist für die Herderinterpretation nicht weniger ergiebig im allgemeinen als für besondere Hinweise nach Art des folgenden: „Aus seinem in Friedrich Gentz' Neuer Deutscher Monatsschrift 1795 veröffentlichten Aufsatz „Über die Fähigkeit zu sprechen und zu hören“ hole noch jeder Lehrer der deutschen Sprache sich Ansporn und Sinngebung für eine sprachliche Erziehung, die den Zusammenhang des Sprechens und Hörens in den Mittelpunkt aller Sprachschulung zu stellen gedenkt“ (S. 178). — Eben diese Lehrerschaft möge sich dann aber auch über die literaturgeschichtliche Anschauungsweise, wie sie Franz Schultz übt, ins Klare kommen. Diese Art, wortkünstlerische Erscheinungen als Gestaltwerden von Seele und Geist zu würdigen „hat es in der heutigen Form ihrer Ausbildung nicht mit den irdisch-allzuirdischen Beständen zu tun, die im persönlichen und privaten Dasein der großen Schöpfer nachweisbar in die Beziehungen zu ihrer Umgebung hereinspielen und ihr Verhältnis zum realen Leben bestimmt haben mögen. Sie kann diese Bestände für sich nur insofern gelten lassen, als sie ihr zum Beweise dienen, daß Charakter und geistiges Schicksal sich decken. Alles andere muß sie einer Art von Geschichte überlassen, die sich der zeitgebundenen menschlichen Persönlichkeit, auch ohne Rücksicht auf das von ihr verbliebene Schöpferische, um ihrer selbst willen annimmt und den interessanten Lebensläufen gewidmet ist als einem Gegenstand begreiflicher menschlicher Neugier.“ Vor allem verbietet sich es, die deutsche Klassik in einen lebensleeren, rein ästhetischen Raum zu verweisen. Falsche, oder genauer: allmählich zu klischeehaften Formeln verhärtete Einsichten können unheilvoll die lebendige Beziehung klassischer Kunstwerke zu Menschen unserer Gegenwart bedrohen, ja durchaus abtöten. Schultz zeigt das überaus eindrucksvoll bei der Interpretation der Goetheschen Iphigenie (S. 237). Hier zeigt sich die positive und die gefährliche

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0063
gefördert durch die DFG

Bedeutsamkeit des noch einmal selbständig darzustellenden Goethemythos. Franz Schultz steuert zu dessen Erkenntnis wertvollste Einsichten gerade anläßlich des Tasso bei.

Von je galt Franz Schultz als ein besonders umfassender wie intimer Kenner alles Romantischen. Und der zweite Band dieser Gesamtdarstellung bewährt diesen wohlgegründeten Ruhm aufs neue; gerade aus der grundsätzlichen Forscherhaltung ergeben sich fruchtbarste Folgerungen für die Lernenden aller Stufen. So macht er nun sehr bemerkenswert darauf aufmerksam, daß es neben Klassik und Romantik eben doch auch sehr selbständige Einzelerscheinungen zu beobachten gilt: etwa Wilhelm von Humboldt. „Die Ergriffenheit angesichts der menschlichen Gesamtsituation an jener Zeitenwende und der deutschen Situation insbesondere, das Ausschauen nach rettenden Wegen, Heilungen, künftigen Erfüllungen — dies war Humboldt mit Klassik und Romantik gemeinsam“ (II, 26). Schlegels Wesen wird als letztlich keiner Änderung, sondern nur einer Entfaltung unterworfen genannt. Görres' Romantik erwächst aus dem Zusammenbruch seines Erlebnisses der französischen Revolution. Seine Arndt und Fichte überlegene Wortmächtigkeit kommt dem Ruf nach deutscher Wiedergeburt sonderlich zugut. Keiner ist so antinapoleonischer Bußprediger einer verrotteten Zeit. Zeitklage und Zeiterneuerung — zwei sehr wesentliche Begriffe überdies für die Schultzsche Gesamtdarstellung! — sind Kennworte für die Haltung Görresschen Schrifttums, die dann als Gehalte in Hölderlins Dichtung ihre tiefstgegründete Gestalt finden. — Methodisch legt Schultz großen Nachdruck auf den Quellenwert der Varnhagenschen Vielschreiberei als Fundgruben zur Zeiterkenntnis. Ungleich wertvoller im Menschentum und Gedankengut sind natürlich Friedrich Schlegel und Gentz; aber vor ihrem wuchernden politischen Interesse findet die Klassik allen Anlaß zur Einsicht in die Notwendigkeit ihrer Selbstbehauptung, zur Leitidee eines universellen Menschenbildes und der dabei der Kunst zufallenden Verantwortlichkeit für den Ganzheitszustand von Mensch und Menschheit (II, 94). Schultz widerstrebt es, sich um Wesensbegriffe und geisteswissenschaftlich normative Setzungen zu mühen; aber es ist ihm wichtig für seine forscherliche Haltung zu ermitteln, wie die Wertung dieser Dichtungsblütezeit als Klassik, die Anerkennung eben dieser ihrer „Klassizität“ zustande kam. Noch bleibt hier viel zu ergründen (II, 111/14); was er selbst beisteuert, ist wertvoll genug. Das Gattungsmäßige, das Dauernde haben ihre besondere Wichtigkeit hierfür. Schiller wird bewußt als etwas ganz Ein- und Erstmaliges in deutscher Geistesgeschichte gesehen; und es gilt vor allem, vorschnelle Vereinfachungen der schillerschen Weltsicht und ihrer Kunstgestaltung zu vermeiden. Hier entsteht die Frage nach der griechischen Religion; sie setzt sich bei Hölderlin fort. Schultz warnt mit nur zu naheliegenden guten Gründen vor der Gefahr der Hölderlinscholastik. Auch gegenüber den Schillerschen Briefwechseln nimmt Schultz eine sehr selbständige Haltung ein: ihnen fehle die Einmaligkeit der goetheschen; der goethe-schillersche für sich sei eine Bejahung der beiderseitigen Ideale, nicht der beiderseitigen Existenzen (II, 210). Diese Voraussetzung bedingt natürlich ihre Auswertung.

Ein besonderer Ausdruck deutscher Hochklassik, so wird Art und Bedeutung des goetheschen Märchens geprägt, zugleich als ein Vorspiel der deutschen Romantik. — Die ganzheitliche Einstellung läßt Schultz auch die Revolutionsdichtungen Goethes in neuer Lebendigkeit erstehen und von mancher verstaubenden Mißachtung befreien. Zum Wesentlichen gerade der philologischen Grundsätze gehören bei Schultz die ergebnisreichen Auslassungen über die eigentümlichen Sprachbestände als Ausdruck mannigfachster Geistigkeit der einzelnen Personen wie der Werke in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0064
gefördert durch die DFG

deren Lebenslauf. So finden sich in der „Natürlichen Tochter" Klassik und Romantik aus gemeinsamem Zeiterlebnis zu einander (II, 251). Und gerade die Art des dichterischen Sagens ist bei „Hermann und Dorothea" der vielleicht wesentlichste Teil. Im Anschluß an diese antike Form und in weiteren Darlegungen über Romantiker und Goethe in ihrer Stellung zum Altertum hält Schultz es für methodisch geboten, daß die deutsche Geistesgeschichte die Sammelbegriffe „Antike" und „Griechentum" möglichst meide angesichts der zu behandelnden Zeitspanne.

Das Einheitsproblem von Klassik und Romantik findet naturgemäß in der Deutung des Novalis durch Schultz eine besonders greifbare Behandlung. Andrerseits ist gerade die Goetheverneinung seitens der Heidelberger der am stärksten negative Posten innerhalb der im übrigen goethetreuen jüngeren Romantik. Ein Schlußwort zur deutschen Klassik spricht Schultz anläßlich der „Organisation" zwischen Goethe und Schiller, d. h. bei den „Xenien", den „Balladen", der schillerschen Dramendichtung (II, 284, 288, 295 ff.). Aber auch bei Schiller wirkt das Romantische (II, 308), und so wird die Auseinandersetzung mit der schillerschen Tragödie für diese Darstellung ein Kampf um das eigentümlichste Gebilde, das der deutsche Geist hervorgebracht hat. Schultz ist sich der Eigenwüchsigkeit bei seiner Haltung wohl bewußt (II, 310 ff.). Denken und Dichten, Gestaltung und Theorie sind nur Ausstrahlungen einer einzigen künstlerisch-menschlichen Kraftmitte; aber die allein erklärt den Politiker wie den Philosophen, insonderheit den Ästhetiker Schiller. Hier aber gründen dann auch Kräfte, die vorwärts tragen. „Aus einem Nebeneinander und Ineinander, aus einem reichlich angesammelten, dichterischen und kritischen Vorrat, aus der überzeugenden Einsicht in das, was nottat, fanden die bedeutenden Geister der Epoche ihre Zauberformeln, um zugleich zu binden und zu lösen. Aber das jüngere, das romantische Geschlecht zog die entschiedeneren Folgerungen und drang weiter vor" (II, 320). Man nimmt hier wie anderwärts besonders greifbar die sachgegründete Folgerichtigkeit der Schultzschen Darstellung wahr.

Während die italienische Renaissance eine individuale Angelegenheit war, liegt die klassisch-romantische Bewegung Deutschlands in dem ganz eigengearteten Zusammentreffen der „Bildung" und des „Geistes" mit einer solchen, die das deutsche staatspolitische Leben und eine Neuwertung wie eine Neugestaltung ihrer nationalen Geschichte als eine Wiedergutmachung ihres unmittelbaren Schicksals ausmachte. Das bedingt, als Ganzes gesehen, zugleich für die wissenschaftliche Haltung eine neue Überprüfung vieler umfassender wie einzelner Wertungen und Vorstellungen gegenüber Persönlichkeiten wie Werken des literatur- wie geistesgeschichtlichen Bereiches. Das beweist, um ein Beispiel für manch andere herauszuheben, die Wertung, welche Franz Schultz Georg Forster zuteil werden läßt. Sie ist überaus positiv und trifft sich darin mit der Josef Nadlers. Anläßlich Nadlers sei dies zu bemerken gestattet: Franz Schultz erwähnt dessen Namen im Text gar nicht, wo man es doch wie etwa II, 382 erwarten möchte. Wohl aber läßt er durch eine bibliographische Anmerkung II, 438 zu II, 411 gegenüber Nadler in einer polemischen Auslassung über wissenschaftlichen Theoriezwang unsere Vermutung sich bewahrheiten, daß eben Nadlers berühmte, für manchen und nicht wenige sogar berüchtigte Berliner Romantik und ihre ostdeutsche Rückerstattungstheorie gemeint ist. Warum hat der verehrte Verfasser nicht, wenn nicht im Darstellungsablauf so doch eben in dieser Anmerkung, ausführlicher zu Nadler, wenn nicht im ganzen, so doch zu seiner Romantik und etwa seiner Kleistinterpretation und Braigrecension im Euphorion noch deutlicher als durch ein vielsagendes Schweigen Stellung genommen? (Hier hätten wir eine eingehendere Belehrung gewünscht!) — Die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0065
gefördert durch die DFG

Schilderung des Auseinanderfallens der Frühromantik gibt Schultz Anlaß, sich grundsätzlich zu mühen um „die Frage nach Sinn, Ziel und Wirkung dessen, was man ‚Romantik' heißt", im Rahmen der Entwicklung des deutschen Geistes. Dazu bedient er sich nicht einer schnell fertigen Definition, sondern eines ihr Wesen deutenden Wortes „Aufschließung", das ihre Erscheinung wie ihre Dynamik wiederzugeben befähigt ist (II, 365 ff.). Es geht nicht um die Gültigkeit dieses Wortes, sondern darum, mit seiner Nutzung eines Problems gewahr zu werden, wie denn für Franz Schultz eben dies: des sinnvollen Fragens im rechten Augenblick fähig zu sein, das Mühen einer wirklich schöpferischen Wissenschaft ausmacht. „Aufklärung" wird abgelöst durch „Aufschließung" als ein Vorstoßen der Romantik in unerschlossene Gefilde mit Hilfe nicht mehr bloß rationaler Seinskräfte. Diese Suche gilt gleicherweise den Quellen wie den Bereichen, wohin diese letztlich verströmen. Das Abenteuerliche, die Abgründigkeit des Einzelgängers wie des Typus wird Gegenstand der Ehrfurcht und der Betrachtung. Die Romantiker sind geborene Eroberer, „roh" und „edel" zugleich. Dabei bedeutet dieses Erschließenwollen keine bloßen Icherweiterungen der romantischen Persönlichkeiten. Es ist nicht literatische Geschäftigkeit, wennschon eine solche Gefahr bei minderen Talenten doch wohl gegeben ist, sondern Wille zur (geistigen) Tat. Aus dieser grundsätzlichen Forschereinstellung heraus leitet sich für den auf die vorausgegangene Schilderung der frühromantischen Erscheinungen rückschauenden Leser der Gehalt der Schultzschen Auseinandersetzungen ab, wie er auch gewärtigen kann, was das letzte Kapitel des zweiten Bandes, das die verklingende Romantik umreißt, bringen wird. Ja, um so dringlicher wünscht man sich den versprochenen dritten Band, sei er nun selbständig oder als Weiterführung unmittelbar dieser zwei angelegt, nicht lange vorenthalten.

## Vom Aufbau, von der gedanklichen Fülle und der sprachlichen Dichte der Darstellung

Wenn ein erstes Lesen des umfassenden doppelbändigen Werks uns unter der Fülle und Weite der Gegenstände und ihrer Würdigung die untrügliche Sicherheit einer wohl überlegten und klar vertretenen Forscherhaltung immer deutlicher, überzeugender und verehrungswürdiger hat gewahr werden lassen, so ist es lohnend, sich nach dem Blick in diese teils offen vom Verfasser ausgesprochenen teils vom aufnahmewilligen Leser selbst erkannten, Wissenschaft bezweckenden Voraussetzungen nun den Aufbau der Gesamtdarstellung und den Reichtum an Sachen und Gedanken wie die federnde Kraft ihrer Aussageweise klar zu machen. Beide Bände enthalten je vier große Abschnitte. Der erste Band behandelt „Die Grundlagen der klassisch-romantischen Literatur". Auf den Eröffnungsabschnitt „Die neue Weltansicht und ihre Abwandlungen" folgt ein zweiter „Winckelmann und seine Wirkung. ‚Klassik' und ‚Klassizismus'. Die Griechen." Der dritte stellt dar „Die Herdersche Humanität. Herder als Seelenbildner. Volkstum und Geschichte". Der letzte Teil dieses Bandes gilt „Goethes Weg zur Klassik. Natur, Kunst, Sinnentum. Dämonie und Beherrschung". Dem ersten Abschnitt präludiert eine „Einführung", die den Raum absteckt und seine Wichtigkeit für die Geistesgeschichte wie Geistesgegenwart der Deutschen voraus betont. Die Schilderung der Klassik selbst als einer neuen Weltansicht und ihrer Abwandlungen läßt Schultz nicht ohne Betonung bei Herder und seinen Gesprächen über „Gott" beginnen. Dieses Weltbild ist dynamisch-organisch. Der Durchbruch vollzieht sich in der Blickrichtung auf den Menschen. Eideshelfer sind Shaftesbury, Rousseau, Young. Schultz betont die Einheitlichkeit der Inhalte (bei Verschiedenheit des Erlebnistempos) für Geniezeit,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0066
gefördert durch die DFG

Klassik und Romantik. Die neue Weltsicht wird getragen von einer ihrer Jugendlichkeit erstmalig bewußten Jugend (S. 31). Aus Literatur ward Dichtung, statt der hohen Schulen als geistiger Zentren wird das Leben die auch geistige Mitte. Leben als Zusammenhang von sich auswirkenden Impulsen und als umfassendes Wechselspiel lebendiger Kräfte stellt die trotz aller Variationen einheitliche Entwicklung von der Geniezeit zur späten Romantik dar. Das Dämonische, die Hieroglyphe, die große Persönlichkeit sind wichtige Kräfte oder wirkende Prägungen. Der späte Stolberg ist eine lebendige Klammer zwischen Sturm und Drang und Romantik. Die Geniezeit lernte fragen, die Romantik setzt das fort (Fichte, Franz Baader). Hier erwächst eine neue Bildungsidee.

Winckelmann und seine Wirkung ist Schultzens Darlegungen entscheidend für alle Mißverständnisse des späteren XIX. und des beginnenden XX. Jahrhunderts gegenüber der Klassik, dem Klassizismus und ihrer angeblichen Überwindung. Daher wird die Deutschheit schon der Winckelmannschen Klassik besonders nachdrücklich hervorgehoben. Schultz läßt uns angeblich vertraute Dinge in ganz überraschender Weise neu werden, aber aus sich selbst heraus, nicht um der sensationellen Effekte willen (etwa 73 ff.). „Der deutsche Humanismus war eben dem Unendlichen offen und doch fest umrissen — eine eigentümliche Vereinigung, die so nur in Deutschland zu finden ist (75)." Höchst inhaltvoll sind Schultzens Darlegungen zu Winckelmanns Sprache, wie denn überhaupt Schultz endlich einmal ohne alle Kleinlichkeit, aber mit hervorragendem Feingefühl die Persönlichkeitswerte im Sprachlichen allenthalben wahrhaft mustergültig als ein rechter Philologus, der nicht im grammatikalischen Geklapper festgenagelter Äußerlichkeiten sich verliert, wirklich beispielgebend sich vernehmen läßt. Im Problem des „Klassischen" wird aufgezeigt ein Verhältnis zu uns selbst. Winckelmann überliefert die Priorität des geistig Sittlichen, einer gedachten Form vor dem bloßen körperlichen Gefäß (S. 91). Der „Stille" gelten wie der Meeressymbolik Ausführungen; ebenso seiner Katholizität, einem Verhältnis zum Empire, zum Römertum, seinem persönlichen Freundes- und Führertum. An ihm wird das Nord-Südproblem gezeigt und auf dessen Entwicklung vorgedeutet, wie auch seine Wirkung auf die Nachfolgezeit menschlich und in der speziellen Ästhetik gezeigt wird über Heinse zur Romantik.

Hatte Winckelmann die menschliche Gestalt entdeckt, so knüpft daran die Herdersche Kräftelehre an. „In vielverbundener Wechselwirkung verknüpft sich die Vorstellung der menschlichen „Gestalt" mit der Humanitätsidee, die die tragende Säule der deutschen Klassik und des deutschen Idealismus ist. Die Romantik setzt die Humanitätsidee stillschweigend voraus: alle ihre Bemühungen stehen auch unausgesprochenermaßen auf dem Hintergrund dieser Idee" (S. 139). Schultz gibt eine ausführliche Darstellung der Humanitätsidee und ihrer wechselvollen Bewertung und Weiterleitung. In der Kritik wird gerade hier zu oft Lessing mit Herder verwechselt. Von hier aus nimmt die Grundlinie der Individualitätswertung von Humboldt bis zu Adalbert Stifter ihren Ausgang. Hierher muß auch Herders Lehre vom Volkstum bezogen werden. Daraus aber erwächst eine ganz neue, unschätzbar ertragreiche Geschichtsanschauung. Herders innerste Denkweise wird als eine Sicht aus der Besonderung einer zeitlich und national bedingten Gesamtkultur und als Sicht auf eine solche Erscheinung aus dem Stufenreiche der national und epochal bestimmten Sonderläufe bloßgelegt (S. 166). Gerade bei Herder ist eine Würdigung nicht nur seiner Sprachtheorie, sondern seiner Ausdrucksweise sehr angezeigt (S. 175 ff.). Sprache wird durch ihn ein Machtmittel. Nur Fischart vor und Görres nach Herder können an Sprachgewalt, ja Sprachvergewaltigung ein ähnlich Höchstes an Leistung erzwingen wollen und haben es zu erreichen ver-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0067
gefördert durch die DFG

mocht. Die einzelnen Werke und Schriften werden auf das sorgfältigste analysiert, an- und eingeordnet. Mit einem Gesamtbild Herders, der Schilderung seines wandelvollen Verhältnisses zu Goethe und des Einbruchs einer Zeitenwende nach den beiderseitigen Italienreisen schließt dieser Abschnitt.

Der nächste gilt dem italischen und nachitalischen Goethe. „Es darf gefragt werden, ob die Geschichte des deutschen Geistes einen zweiten Fall kennt, in welchem das eigene Wachstum, die Selbstgestaltung der Persönlichkeit, ihre Proportion oder Disproportion zu ihrer Umgebung und ihrer Lage mit der gleichen, von jeder Selbstgefälligkeit und Selbstbespiegelung freien Ungezwungenheit und Natürlichkeit und mit dem gleichen, vom Bewußtsein geleiteten Instinkt beobachtet wurden, und ob zugleich ein zweites Mal solche Beobachtungen an sich selbst ein ebenso einzigartiger wie allgemeingültiger Fall dem Papier anvertraut wurden“ (S. 220). — Die Bedeutung der Italienreise wird gewürdigt. Noch wichtiger erscheint natürlich alles folgende „Weimar“. „Jedenfalls kreist das Erlebnis Goethes, des Menschen, in Weimar um die Gemeinschaftstatsache und ihre positiven und negativen Folgen als um den Mittelpunkt“ (S. 234). Den Werken, auch den weniger üblichen, widerfährt eine sorgsame Analyse mit vielen überraschenden Erhellungen. Wiederum muß mit Nachdruck auf die Rücksicht der sprachlichen Form gegenüber hingewiesen werden (S. 284 ff.); besonders überzeugend ist die Tassointerpretation; aber die des Egmont und der Meisterfassungen sind nicht minder gewichtig. Da Italien als eine Schlüsselstellung im Erleben Goethes charakterisiert ist, schaut der Betrachter vor- und auch rückwärts. Viel Wichtiges zum jungen und späten Goethe wird hier in großem Zusammenhang gesagt. Nebenbei sei bemerkt, daß Franz Schultz hier wie noch eingehender später in der Festschrift für Julius Petersen, eine glücklich spürende Jugendarbeit Hermann Schneiders weitend und vertiefend, den Tiefurter Hymnus, das „Fragment über die Natur“ gewiß endgültig dem Schweizer Tobler zuweist, ein Ergebnis, das sich die literarische Öffentlichkeit endlich einmal (auch in neuen Schullesebüchern!) zu eigen machen sollte. Eine sehr positive Würdigung des Karl Philipp Moritz und Bemerkungen zu Heinrich Meyer, Schiller und Neuen Aufgaben leiten zum zweiten Band über.

Dieser, bemerkenswert umfänglicher als der erste, hat „Wesen und Form der klassisch-romantischen Literatur“ zum Gegenstand und hebt an mit einem ersten Abschnitt „Das Zeitalter und die klassisch-romantische Gegenwirkung. Der romantische Tiefenraum“. Nach einer Übersicht über Zeitklage und Zeitstimmung und nach einer Morphologie der literarischen Lage wird vor allem auf dem Weg über Fichte und Herder Goethes Teilnahme an der Wiedergeburt gezeigt, danach Humboldts und Schillers Haltung. 1806 bezeichnet auch für die ältere Romantik eine Wende. Ausführlich legt Schultz den Seinsgrund der Romantik dar, wobei ihm am Herausstellen des Gemeinsamen und Verbindenden vorab gelegen ist. Besonders Wertvolles wird zum Mythos beigebracht. Dankenswert ist die Weite einer Sicht, die auch Clausewitz, Gneisenau usf. einbezieht. Auch unerfreuliche Begleiterscheinungen werden im Gesamtbild nicht unterdrückt: Vielschreiberei, Vielleserei, Trivialliteratur. Eine sonst wenig genannte Figur wie August Ludwig Hülsen rückt in deutliche Erkennbarkeit.

Der zweite Hauptabschnitt trägt die Aufschrift: „Deutsche Klassik“. Schillers Aufstieg unter der Sicht auf Klassik und Romantik.“ Äußerst interessant ist neben manchen andern Einzeluntersuchungen, auf die Franz Schultz überzeugenden Nachdruck auch im Ablauf einer solch ganzheitlich gemeinten Darstellung legt, die über Begriff und Wort „Klassik“. Schultz verschmäht auch nicht, auf Musik und bildende Künste einen Blick zu tun. Über Schiller und Heinrich von Kleist findet sich

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0068
gefördert durch die DFG

Vortrefflichstes gerade auch um ihrer Sprache willen. Der „Einbau des Katholischen" bei Schiller wie der Romantik gehört zu den verbindenden Kräften (II, 164). Schultz hält es für unstatthaft, die Stellung der deutschen Klassik zum Griechentum auch bei Schiller als geschlossen oder widerspruchlos, ohne Abgründigkeit und Abseitigkeit zu sehen (II, 189). „Die Götter Griechenlands" geben durch ihre Nachgeschichte die sinnvolle Überleitung zu Hölderlin. „Die Horen" als der Drehpunkt der gesamten klassisch-romantischen Geistesbewegung und der Gipfel der „Deutschen Bewegung" schließen diesen Abschnitt.

„Bild und Leistung der Hochklassik Schillers und Goethes. Das romantische Seitenstück" machen den Inhalt des dritten Abschnittes im zweiten Bande aus. Er beginnt mit sehr fesselnden Erörterungen des Schiller-Goethebriefwechsels; anschließend werden die romantischen Briefwechsel betrachtet. Goethe rückt dann ins Zentrum. Es sei auf die Darstellung seines Märchens verwiesen, das Schultz als Gestaltwerden deutcher Hochklassik kennzeichnet (II, 239). Nach Form und Gehalt werden die Goethestrahlungen zur Romantik umfassend dargetan und über allem Nach- und Nebeneinander das zusammen Gleichzeitige, das Ineins, das in höherem Sinne Zusammengehörige für die Ganzheit nicht aus den Augen verloren. Ja, in Gedankenzusammenfassungen wie „Führung und Geleit" wird mit gutem Grunde die notwendige Beziehbarkeit auch für unsere Tage und Dichter (Hans Carossa!) gewichtig angedeutet (II, 270). Der „Meister" und die Romantik, ein ergiebiges, von Schultz denn auch ganz wundervoll ausgeschöpftes Thema. Der Gedanke der Organisation und deren dichterische Verwirklichung schafft den Balladen, dem Faust und seiner Fortführung und manch anderem eine neuartige und fruchtbare literaturwissenschaftliche Gestaltung. „....immer ist ersichtlich, daß der Dramatiker Schiller gegenüber einer „romantisch" durchsetzten Welt sehr aufnahmefähig war. Er war niemals eine eherne Bildsäule, sondern immer eine tönende Äolsharfe. Freilich strebt seine Dramatik an entscheidenden Punkten von dem romantischen Geiste weg" (II, 308). „Bei diesem Festhalten an dem Thüringischen Bethlehem zeigte sich der „Ankergrund" deutscher Klassik: die Ausgewogenheit zwischen reinem Kunstwollen, zwischen Nachdenklichkeit auf der einen Seite und der weiten äußeren Wirkung künstlerischer, dichterischer, philosophischer Selbstsicherheit von diesem thüringischen Herzpunkte deutscher Erde aus. Nur im Atemraum Weimars konnten die beiden nicht immer freundschaftlich verbundenen Zwillingsschwestern „Bühne" und „Dichtung" sich in s e i n e r dramatischen Kunst die Hand reichen (II, 312). Der Philosoph Schiller kommt in der Darstellung keineswegs zu kurz.

Mit dem vierten Hauptabschnitt runden sich zweiter Band und ganzes Werk auf eine überaus eindrucksvolle Weise, und man weiß ehrlicherweise nicht, soll man die weitausgreifende Gründlichkeit, die sich nie in Kleinliches verliert, aber auch Kleinstes verehrend hochzuhalten anleitet, mehr bewundern oder die in die geheimnisreichen Tiefen lotende Gedankenstrenge oder, und darauf wollen wir mit lauter Eindringlichkeit neuerlich hinweisen, die beispiellose und gerade darum beispielhafte, gestraffte Schmiegsamkeit der männlichen Sprachkunst Franz Schultzens selbst. „‚Deutsche Romantik' Inhalte und Ausdruckswerte. Aufschließungen und Begegnungen", so gliedern sich die letzten Betrachtungsordnungen, die man infolge ihres Abschlußcharakters fast schmerzlich gestimmt verfolgt; man möchte sich immer weiter belehren lassen. Herder steht am Eingang, einsam und so ganz anders wie alle übrigen. Auch Jean Paul, insonderheit Georg Forster; wie oben hervorgehoben, wird er ausführlich angeschaut. — Die Romantik ist alles andere als einheitlich und leicht auf eine handliche Formel zu bringen (II, 339). Das Athenäum wird aufmerksam besehen und analysiert nicht als „die Frühromantik",

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0069
gefördert durch die
DFG

aber als deren Kernstück und Kristallisationspunkt (II, 357). Eine Fülle romantischer bekannter Termini wird subtilst auseinandergefaltet: „Ironie", „Transscendentalpoesie", „objektiv", „interessant". Die ganze Romantik ist weitgehend Aufschließung bisher unzugänglicher, menschliche Ganzheitsentfaltung konstituierender Räume. Man wird die Nebeneinanderstellung Renaissance und Romantik gewiß nicht übersehen dürfen! Die Familie Schlegel, Brüder und Gattinnen erstehen plastisch unter dem kritischen Blick. Religion und Philosophie werden entwickelt. Aber „romantisches Menschentum, Denkertum und Dichtertum sind weder aus einer stammheitlichen, landschaftlichen, geographischen Herkunft abzuleiten, noch zusammengefaßt in eine Richtung ihres Willens und Leistens zu weisen" (II, 382). Eine Bemerkung wie diese (contra Nadler) zeigt, wie eng das im knapperen Sinne Methodische und das allgemein-geistige Schauen bei Franz Schultz einander berühren oder überschneiden. Spricht man von der geistesgeschichtlichen Gesamtdarstellung, geht es nicht ohne Rückblick auf die forschende Grundhaltung, die aber heißt wirklich nur an ihrer Oberfläche Methode im eigentlich fachlich handwerklichen Wortverstand. Was aber jemand und wie er Methode wirklich bewährt, ist ein Ausdruck nicht nur seiner intellektuellen Geistigkeit, sondern seines Charakters. Auch Gelehrtentum muß eine Ganzheit anstreben, und Franz Schultz beweist sie in diesem seinem jüngsten, aber nicht letzten Werk wahrlich. Bei Tieck und Hoffmann gleitet sein Blick auch auf Philipp Otto Runge, dem schon die literarische Aufmerksamkeit und Liebe des Forschers Schultz in seinen frühesten Anfängen gehört hat, da er nie ein einseitiger Literarhistoriker hat sein können. Novalis widerfährt eine ausgedehnte und behutsame Zeichnung. Wenn man über Brentano, Arnim und vorzüglich über den trotz Paul Hankamer, Josef Nadler und die auf Hermann Schneiders Veranlassung dankenswert in den Jahresgaben des Stuttgarter Literarischen Vereins jüngst an die Öffentlichkeit gebrachten Tagebüchern noch lange nicht ausreichend erschlossenen Zacharias Werner sich zu wenig belehrt fühlt, so hat einen Schultz eben selbst mit allem Vorausgehenden zu sehr verwöhnt, und man muß sich wohl oder übel der Ankündigung des selbständigen Bandes über die Auswirkungen der jüngeren Romantik getrösten. Selbst die Anmerkungen dieses doppelbändigen Unternehmens sind prall von aufschlußreichen, förderlichen Mitteilungen, die bei scheinbar bloßen Tatsachen doch in der Wahl eine den Autor kennzeichnende Stellung bezogen erweisen.

## Ausklang

Diese Beschreibung wünscht sich als ihr bestes Schicksal, daß ein selbständiges Lesen des angezeigten, so überaus eigenwüchsigen Werkes sie wirklich an und für sich durch so erfüllte Aufgabe des Hinweisens aufhebt. Dann dürfte auch etwas von der Dankbarkeit des Berichterstatters gegenüber Werk und Verfasser in den gewonnenen Leser übergegangen sein. Zum Abschluß darf darauf hingewiesen werden, daß das Schultzsche Werk seinen Ehrenplatz im Schrifttum über die Epoche der Deutschen Bewegung in der von Alfred Rosenberg veranlaßten, wundervollen Ausstellung „Deutsche Größe" im Deutschen Museum zu München (Winter 1940/1941) eingenommen hat, eine wahrlich verdiente Anerkennung, die umso erfreulicher ist, weil sie über die wissenschaftlichen Fachkreise hinaus in die breiteste volkhafte Öffentlichkeit der zahllosen Ausstellungsbesucher wirken konnte.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0070
gefördert durch die DFG

# Besprechungen

Heinrich Fauteck: Die Sprachtheorie Fr. v. Hardenbergs. (Novalis). (Neue Forschung, Arbeiten zur Geistesgeschichte der germanischen und romanischen Völker, Heft 34.) Junker und Dünnhaupt, Berlin 1940. 206 S.

Fauteck geht nicht als Philosoph, sondern als Literarhistoriker an seinen Gegenstand heran. Er ist davon überzeugt, daß Hardenbergs Gedanken über Wesen und Vermögen, Verarmung und Wieder-Vollendung der Sprache Etappen auf dem Wege der Selbstfindung eines Dichters sind. Um diese Überzeugung wirklich glaubhaft zu machen, gilt es zunächst, den Sinn der zahlreichen, in Fragmenten und Prosadichtungen verstreuten sprachtheoretischen Äußerungen im Einzelnen aufzudecken. Für sich genommen sind nun aber viele, vielleicht die meisten von ihnen von einer schier rätselhaften Dunkelheit. Um dennoch zum Ziele zu kommen, spürt Fauteck die leitenden Fragen heraus, auf die sich die Fülle des Materials in immer neuen Abwandlungen bezieht. In den Zusammenhang einer solchen Leitfrage hinein gestellt, erhellen sich manche Einzelaussagen, welche direkt kaum zu fassen sind. Eines weiteren Rückhaltes für seine Interpretation versichert sich Fauteck dadurch, daß er so oft wie möglich an die sprachtheoretische Situation anknüpft, in die sich Hardenberg gestellt sah.

Dank des umsichtig gehandhabten Interpretations-Verfahrens und dank des immer glücklichen Ansatzes der Leitfragen kommt Fauteck zu wesentlichen Ergebnissen. Sie gehen über all das hinaus, was bislang über den schwierigen Gegenstand gesagt worden ist. Ein paar Kerneinsichten seien hier stichwortartig festgehalten: Wenn Novalis über den Ursprung der Sprache nachdenkt, so verwandelt sich ihm gleich das idealische Bild der „ursprünglichen Sprache" in ein verpflichtendes Wunschbild für die Zukunft. — Er beginnt mit einer logisch-erkenntnistheoretischen Sprachbetrachtung. Daß dabei Subjekt und Objekt auseinandergerissen werden, bereitet ihm Unbehagen. So entwirft er eine magisch-symbolische Sprachauffassung und verankert sie in der „wunderbaren Sympathie", die Natur und Geist miteinander verbindet. Jetzt erscheint ihm die Fülle der Welt und der Wirklichkeit in die Sprache hineingebannt. Sprechend hat der Mensch unmittelbar am unendlichen Leben teil. — Indem Novalis den Organismusgedanken für die Sprache durchführt, treten ihm Mathematik und Sprache in eine innige Beziehung. So wie die Mathematik die allgemeinsten Formen und Relationen des Seins offenbar macht, so spiegelt sich in der Sprache das „seltsame Verhältnisspiel der Dinge"; in ihr ist alles Einzelne Glied im Zusammenhang eines idealen Ganzen. — Im funktionalen Denken ist auch die Ähnlichkeit zwischen Musik und Sprache beschlossen. Für Novalis taucht das Wort, das sich in seiner mitteilbaren Begrifflichkeit differenziert und isoliert, zurück in „ein umschließendes Ganzes, dessen Symbol der Klang ist". — Und endlich Hardenbergs Erörterungen über das Verhältnis von Sprache und Poesie: Sprache ist nicht als solche

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0071
gefördert durch die
DFG

schon Poesie. Wohl aber ist die Poesie auf die Sprache bezogen. Aufgabe des Dichters ist es, die Poesie in der Sprache zu realisieren. Gelingt es ihm, so stehen wir vor dem wunderbaren Phänomen der Dichtung. In der Dichtung löst sich das Spannungsverhältnis, das zwischen der zufälligen Sprache und der poetischen Schönheit des „Gemüts" obwaltet. — Nicht nur hier, immer wieder prägen sich in Hardenbergs Sprachtheorie fundamentale Spannungsverhältnisse aus. Um es formelhaft anzudeuten, so herrscht eine Spannung „zwischen Sprache als Name und als Ausdruck, zwischen Sprache als Begriff und als Anschauung, als Zeichen und als Klang, als Sein und als Schöpfung, als Grenze und als Magie usw." (40).

Im Laufe seiner Untersuchung nimmt Fauteck immer wieder Gelegenheit, falsche Vorstellungen vom Wesen der Romantik abzuwehren. Er kämpft dagegen an, daß sie dem reinen Gefühl und der Phantasie ausgeliefert wird. Er betont, daß sich Novalis durchaus nicht in die Gestaltlosigkeit eines mystischen Schweigens zurückziehen wollte: das innere Wort sollte Gestalt annehmen und zwar eine Gestalt, in der sich zugleich das Wort der äußeren Sprache beseelte und erhöhte. Einen Vorwurf macht Fauteck auch denen, die behaupten, die Romantik habe die Sprache ganz in der Musik aufgehen, sie habe eine chaotische Innerlichkeit unmittelbar und unbesonnen erklingen lassen wollen. In Wahrheit spielt die Besonnenheit für die Romantik eine viel größere Rolle, als man oft wahrhaben will. Man darf nicht vergessen, daß sie innerlich die hohe Kultur der Weimarer Klassik und die Kantische und Fichtesche Philosophie voraussetzte (150).

Marburg (Lahn). W. Kalthoff.

---

Dr. Heinz Scharschuch: Gottfried von Straßburg. Stilmittel. Stilanalyse. Eberings Germanische Studien, Heft 197. Verlag Dr. Emil Ebering. Berlin 1938.

Diese beobachtungs- und gedankenreiche Untersuchung ist schon 1938 erschienen, kommt uns aber erst 1941 zur Kenntnis. Sie gibt eine sorgsame und vielfältig belehrende Formbeschreibung der Gottfriedschen Dichtung und mehr als das. Denn für sie ist Form nicht nur ein prunkendes, aber hohles Gehäuse, sondern geprägter Ausdruck eines bedeutenden Gehaltes. Infolgedessen gibt die klare und kritische Erkenntnis der Gottfriedschen Stilmittel auch eine weitgehende Durchdringung des Dichtungsgehaltes. Die Darlegungen sind so ausführlich, daß man sich manches ohne Beeinträchtigung des günstigen Gesamteindrucks gekürzt denken kann. Immerhin, die Leistung ist erfreulich, weil sie unmittelbar am Kunstwerk und seiner Sprachgestalt ihre Beobachtungen abliest und die Erkenntnisse mit ausführlichen Belegen überzeugend auszubreiten weiß. Gelegentliche Abwertungen Wolframs zugunsten Gottfrieds sind nicht unbedingt notwendig; man lasse sie ruhig beide in ihrer Eigenart gelten.

Der Abschlußteil („Überblick über die Gottfriedauffassung bis zur Gegenwart") gibt einen aufschlußreichen Beitrag zur Literaturwissenschaft wie zur Geschichte des Wandels in literarisch-ästhetischen Anschauungen und Wertungen. Die dazu beigezogenen Werke sind im Literaturverzeichnis festgelegt.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

---

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0072
gefördert durch die DFG

Julius Kühn: Die Kunst Adalbert Stifters. (Neue Deutsche Forschungen. Abteilung Neuere Deutsche Literaturgeschichte, Band 28). Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1940. 344 S.

Von den fünf Kapiteln, aus denen sich Kühns Buch aufbaut, sind das dritte und vierte die gehaltvollsten. Jenes ist betitelt: „Die Entwicklung". Es behandelt in zeitlicher Abfolge Stifters kurze Erzählungen von „Kondor" und „Feldblumen" (1840) an bis zum „Frommen Spruch" (1867). Dieses ist den großen Spätwerken („Nachsommer", „Witiko" und „Letzter Mappe") gewidmet. Seine Überschrift „Die Vollendung" verkündet programmatisch, daß das „reine Wesen" des Dichters in ihnen seinen erfülltesten und gültigsten Ausdruck gefunden hat. Im „Witiko" insbesondere erblickt Kühn die „überragende Krönung des Stifter'schen Werkes" (222); er nennt ihn Stifters „tiefstes Bekenntnis". Solche Formeln, die heute kaum noch überraschen, darf man nun aber nicht dahin deuten, als wolle Kühn die Erzählungen der „Entwicklungs"-reihe entwerten und den „vollendeten" Schriften gegenüber herabsetzen. Es geht ihm vielmehr darum, jede einzelne aus ihrem eigenen Grunde zu erschließen und zu der grade ihr gebührenden Geltung zu bringen. Der Gedanke, jede Erzählung Stifters habe ihr „eigentümliches Wesen", beherrscht sein Buch in methodischer wie auch in sachlicher Hinsicht. Trotzdem zerfällt es keineswegs in eine am Faden der Chronologie aufgereihte Folge von Einzelanalysen. Um das je Eigentümliche einer Erzählung möglichst scharf zu umreißen, bedient sich Kühn immer wieder des abhebenden Vergleichs mit andern Stücken und Gruppen des Gesamtwerkes. Er bringt motivische, künstlerische und weltanschauliche Parallelen und Differenzen ans Licht, macht bewußt, was von Stufe zu Stufe beharrt und was sich wandelt, und bindet so ohne Mühe das Nacheinander der Einzelanalysen zur fortlaufenden Darstellung eines „Entwicklungs"-weges zusammen. Besonders aufschlußreich erweisen sich dabei die Vergleiche zwischen verschiedenen Fassungen einer und derselben Erzählung.

Im Laufe der Arbeit Kühns treten alle wichtigen Seiten der „Entwicklung" Stifters gut hervor: die Entwicklung seiner Menschen- und Naturauffassung, das Reifen seines sittlichen Denkens, der Wandel seiner Schicksalsidee, das Wesentlicher-Werden seines „antiken" Kunstwollens sowie die zunehmende Dämpfung seiner Schreibweise. Die vielen Hinweise auf seine Spracheigentümlichkeiten, von dem Jean-Paulisierenden Ton der Frühzeit an bis zur zuchtvollen Beherrschtheit und verhaltenen Gegenständlichkeit der Spätwerke, werden dem Leser besonders willkommen sein.

Es gibt keinen Zweifel: Kühns Darstellung, die dem je Eigentümlichen wie der Entwicklung und damit der Einheit des Stifterschen Werkes in gleicher Weise Rechnung trägt, hat viele und unverkennbare Qualitäten. Ihre Grundauffassung verdient Zustimmung, und im Einzelnen ist sie reich an glücklichen Beobachtungen und Hinweisen. Und doch befriedigt sie nicht in jeder Hinsicht. Um vorläufig bei den beiden Hauptkapiteln zu bleiben, von denen bisher ausschließlich die Rede war, so hat man den Eindruck, daß mindestens das vierte, das den großen Spätwerken gewidmet ist, seinen Gegenstand nicht wirklich ausschöpft. Was die „Letzte Mappe" angeht, so hatte Kühn den ersten Teil seiner Analyse offenbar schon niedergeschrieben, ehe die kritische Ausgabe Franz Hüllers (Reichenberg 1939) vorlag. Nach ihrem Erscheinen hätte er das ganze Kapitel neu schreiben sollen, statt es stillschweigend um einen Anhang zu vermehren. Die ganze Darstellung wäre dichter und geschlossener geworden. — Im Witiko-Abschnitt gibt Kühn zu sehr seiner Neigung nach, möglichst viele Urteile und Meinungen andrer aufzuzählen, um in der kritischen Auseinandersetzung mit ihnen die eigene Darstellung in Gang zu bringen. Dabei

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0073
gefördert durch die DFG

gelingt es ihm leider nicht völlig, sich von den selbstauferlegten Ausgangsbedingungen freizumachen. Hätte er nicht besser daran getan, von vornherein und immer der Kraft und Ergriffenheit des eigenen Stifter-Lesens unbefangener zu vertrauen? Eine polemische Opposition gegen das Urteil eines andern ist ja nicht ohne weiteres schon Zeugnis einer ursprünglichen Unbefangenheit. Sie wird es glaubhaft erst dann, wenn die eigene Darstellung zeigt, daß sie nicht an den Verstehens-Horizont der polemischen Ausgangs-Situation gebunden bleibt, sondern ihn in ihren eigenen hineinnimmt.

Wenn man schon in den Hauptkapiteln, freilich selten, ein Stück Befangenheit, sei es auch kritischer Befangenheit, im Stifter-Bild andrer Forscher und Ausleger zu verspüren meint, so liegt sie in den drei Rahmenkapiteln offen zutage. Am wenigsten befriedigt das fünfte: „Die Bedeutung". Statt daß es die vielen Fäden der voraufgehenden straff in die Hand nimmt und dann zeigt, worin nun Stifters Größe und Gültigkeit für uns besteht, holt es alle möglichen Äußerungen und Gesichtspunkte heran, ohne daß sich scharfe Konturen herausbildeten. Wie dürftig ist z. B. das, was gleich auf den ersten Seiten (nach einem polemischen Absprung von G. Müller) über Stifters Religiosität gesagt wird. Es paßt nicht einmal recht zu dem, was vorher (S. 211) über Nachsommer und Katholizismus zu lesen war. — Unorganisch ist auch das erste Kapitel des Buches: „Der Ursprung". Es mengt biographische Tatsachen und Gedanken über das Wesen der Stifterschen Kunst durcheinander; fast in seiner ganzen zweiten Hälfte beschäftigt es sich mit Stifters Tod. — Ein wenig straffer und dichter ist das zweite Kapitel: „Das Wesen". Völlig überflüssig ist zwar die ausführliche Polemik gegen die Dissertation von M. Gump. Dann aber folgen lesenswerte Seiten über das sittliche Wesen der Kunst Stifters, über die weltanschaulichen Grundlagen seines Schaffens und über die Raum- und Zeitdarstellung in seinem Werk. Freilich ist hier zu fragen: Hätte nicht das ganze Kapitel, oder hätten nicht mindestens seine Raum- und Zeitabschnitte zweckmäßiger auf das vierte Kapitel folgen sollen? Es ist kein Zufall, daß Kühn selbst darauf verzichtet, auch das Thema „Ursächlichkeit" vorgreifend zu behandeln.

Kühn geht von der Überzeugung aus, Stifters Größe sei „eine immer noch mehr geahnte als einwandfrei erwiesene Größe" (270). In dieser Behauptung steckt natürlich sehr viel Richtiges. Ihren Wahrheitsgehalt aber überschätzt man, wenn man sich wie Kühn dazu verleiten läßt, überholte Fehlurteile, die wirklich keine Gefahr mehr bilden, wieder hervorzuholen, um noch einmal gegen sie zu Felde zu ziehen. Es ist nicht ganz unbedenklich, überflüssige Werbung für den Dichter zu betreiben. Bertram sollte nicht umsonst den (auch von Kühn herangezogenen) Satz geschrieben haben: „Wir wollen die geistige Gestalt Stifters nicht übersteigern — diese Gefahr deutet sich im gegenwärtigen Schrifttum über Stifter vielleicht schon an" (Deutsche Gestalten, 241). Zu einer seinen Ruhm von neuem gefährdenden „Übersteigerung" könnte es kommen, wenn wir versäumen, Stifters Größe in ihren Grenzen zu sehen, aber auch dann, wenn wir vergessen, daß zu ihm selbst der geistige Lebensraum seiner Zeit und seiner Welt hinzugehört. Daß Kühn keine dieser beiden Aufgaben anpackt, darf man ihm gewiß nicht zum Vorwurf machen. Wohl aber muß es gesagt werden, um sein Buch sinngemäß einzugrenzen.

Marburg. W. Kalthoff.

---

Schriftwalter: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin; für den Anzeigenteil verantwortlich: Walther Thassilo Schmidt-Gabain, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0074
gefördert durch die DFG

# Schöne Kunst und Lebenskunst

Betrachtungen zu Schillers Lebensauffassung im Lichte der Polaritätstheorie

Von

**Otto Kühne**

Aufgabe der schönen Künste ist es offenbar, das Leben des Einzelnen und damit auch das der Gemeinschaft zu verschönern, während sich die (gesellschaftliche und damit politische) Lebenskunst zum Ziele gesetzt hat, die Lebenskräfte schlechthin — zunächst der Gemeinschaft und damit auch die des Einzelnen — bestmöglich zu steigern. Was schön oder nicht-schön ist, ist zunächst an das individuelle (Geschmacks-) Empfinden des Einzelnen gebunden und daher generell und objektiv schwer feststellbar ... de gustibus non est disputandum. Was hingegen politisch „richtig" oder „falsch" ist, nimmt seinen Maßstab in erster Linie stets da her, ob und inwieweit es den Belangen der (Volks-) Gemeinschaft dienlich ist oder nicht. Für die schönen Künste wird daher die Gemeinschaft mehr zu einem bloßen Mittel für den individuellen Lebenszweck, während für die politische Lebenskunst das Gemeinschaftsstreben mehr zum Selbstzweck wird.

Beiden „Kunst"-Bereichen ist jedoch gemeinsam, daß sie stets auf das Leben ausgerichtet sind, d. h. vom Leben ausgehen und zum Leben wieder zurückführen. Der Lebensbegriff steht somit für beide Künste im Mittelpunkte alles Empfindens bzw. Denkens und Handelns. Was ist nun das — insbesondere gesellschaftliche — Leben?

Die Frage: „Was ist Leben?" hat sich bis heute noch nicht einwandfrei beantworten lassen, zumal eine klare faktische und damit auch begriffliche Grenzscheide zwischen Leben und Nichtleben immer noch nicht hat gefunden werden können. Das innere „Was" des Lebens läßt sich daher nach wie vor zunächst nur durch das äußere „Wie" seiner faktischen Erscheinungsmerkmale erfassen. Das bedeutet: Die Wesenseigentümlichkeit alles Lebens ist vorerst nur aus seinen Lebens e r s c h e i n u n g e n, in denen es zu uns spricht, zu erkennen. Der Grundcharakter



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0075
gefördert durch die DFG

aller Lebenserscheinungen ist nun aber, wie ich schon in meinen früheren Veröffentlichungen[1]) näher ausgeführt habe, ihre Polarität.

In jedem Leben steht sich vor allem immer nur zweierlei gegenüber: einmal in der innersten (Keim-) Anlage unabänderlich Gegebenes und sodann (durch die Außenwelt) Beeinflußbares und damit Veränderliches. Überall im Leben begegnen und fordern sich in dauerndem Wechselspiel untereinander Beharrliches und Nichtbeharrliches, und zwar nicht als gewöhnliche — kontradiktorische — Gegensätze, die zu einem unversöhnlichen (sog. dialektischen) Widerspruch führen, sondern als polare Gegensätze, d. h. als ihrem Wesen nach zwar einander entgegengesetzte und begrifflich selbständige, aber dennoch (organisch) zusammengehörige Teile, welche aus dieser ihrer Zusammengehörigkeit heraus ein einheitliches Ganzes bilden und damit ihre notwendige Verknüpfung (Synthese) bereits aus sich heraus (immanent) begründen. Polare Gegensätze sind somit Gegensätze, welche sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern einschließen, d. h. wechselseitig bedingen, weil sie in einem geschlossenen Funktionszusammenhange untereinander stehen. Diese Art der funktionellen Verknüpfung polarer Gegensätze z. B. von Geburt und Tod zu einem (organischen) Lebensganzen bildet den Inhalt alles sozialorganischen oder polaren Denkens im Gesellschaftsleben.

Polar denken heißt damit nichts weiter, als in analytischer (disjunktiver) Hinsicht lebensgemäß und lebenseinheitlich (organisch) denken. Das Leben selbst kennt überhaupt keine absoluten und kontradiktorischen Gegensätze (wie z. B. Gut und Nicht-Gut). Es wandelt vielmehr diese zunächst nur aus rein begrifflichen Unterscheidungsgründen denknotwendigen Gegensätze in lebensnotwendige — eben polare — Gegensätze um. So wird aus dem kontradiktorischen Gut und Nicht-Gut ein polares Gut und Schlecht (= weniger Gut).

Solcher polarer Gegensätze als organisch-zusammengehörige Widersprüche gibt es auf allen Gebieten des menschlichen Denkens. Dabei besteht ein (polares) Element nur durch das andere, das Ganze nur durch seine Teile. Ja, die Polarität begegnet uns überall im täglichen Leben in den mannigfaltigsten Gegenüberstellungen, wie z. B. positiv und negativ, Einheit und Vielheit, aktiv und passiv, innen und außen, usw. Sie drückt sich am deutlichsten in der Sprache des Volkes aus, das die einander entgegengesetzten Teile bewußt heraushebt, um damit ein Ganzes besser bezeichnen zu können. Es sagt z. B. Berg und Tal für die Weite, früh und spät für immer, hoch und niedrig für jedermann usf.

---

[1]) Vgl. insbesondere meine „Exakte Nationalökonomie", Verlag Gustav Fischer, Jena 1934, sowie meine „Theorie und Praxis im völkisch-sozialen Leben. Ein Beitrag zur Frage: Politik oder Wissenschaft?" Verlag für Staatswissenschaften und Geschichte, Berlin 1936.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0076
gefördert durch die DFG

Es löst damit jedesmal das Ganze in seine Teile auf, welche sich als polare Gegensätze, d. h. als organisch zusammengehörige Pole erweisen. Weitere Beispiele polarer Ausdrucksformen sind: in Krieg und Frieden, in Freud und Leid, bei Tag und bei Nacht, mit Leib und Seele, mit Herz und Hand, usw.

Für alles sozialorganische Denken kommt es hierbei stets darauf an, zunächst die „richtigen" Pole zu finden, die das Ganze ausmachen, d. h. dem vorhandenen positiven den gesuchten negativen Pol gegenüberzustellen und umgekehrt. Dabei wird das (stets positive) Ganze in seiner Richtung und Kraft entscheidend bestimmt durch die positive und stärkere Seite, welche den Inbegriff alles Beharrlich-Stetigen ausdrückt. Der positive Pol muß den negativen also gewissermaßen erst in seinem „Sinne" umformen, wenn ein positives Ganzes entstehen soll. Alle „sinnvolle" Einheit oder Ganzheit wird damit geradezu erst begründet aus der Polarität ihrer Teile. Alle tatsächlichen Lebenserscheinungen und Lebensgestaltungen lassen sich eben erst aus ihrer polaren Spannung heraus „sinnvoll" und damit „richtig" verstehen. In einer solchen Spannung stehen sich im Bereiche unseres Empfindens, Denkens und Wollens als Pol und Gegenpol vor allem Mittel und Zweck gegenüber; dieselben ringen im Bereiche unseres gesamten Daseins als Lebensform und Lebensinhalt ständig miteinander um einen einheitlichen Lebenswillen. Aller in Frage stehende Lebenssinn entsteht somit aus der Polarität der sich jeweils gegenüberstehenden Lebensformen und Lebensinhalte als kausaler und zulgeich sinnbestimmender Mittel- und Zweck-Kategorien.

Worin besteht nun dieser Sinn des Lebens? Offenbar nur in der bestmöglichen Gemeinschaft der miteinander in Wettstreit tretenden polaren Teile (Glieder) des Gesellschaftsganzen. Dies hat, wenn auch in einem anderen Zusammenhange, für den Bereich des (vernunftgemäßen) Denkens, in welchem sich Sinnlichkeit und Verstand (bzw. Vernunft) als Hauptpole gegenüberstehen, seinerzeit bereits Kant bewiesen[2]), der hierbei von dem Begriff der (polaren) Wechselwirkung ausgeht und als „Grundsatz der Gemeinschaft" aufstellt: „alle Substanzen, sofern sie zugleich da sind, stehen in durchgängiger Gemeinschaft (Wechselwirkung) untereinander"[3]). Für ihn ist somit alle Wechselwirkung schlechthin mit Gemeinschaft identisch. (Vgl. auch Kants Kategorientafel auf S. 96 ib., wo „Gemeinschaft" definiert wird als Wechselwirkung zwischen dem Handelnden und Leidenden.) Nur auf diese Weise lasse

---

[2]) Kritik der reinen Vernunft, Transz. Anal. Buch II, Reklam-Ausgabe von Dr. Karl Kehrbach, 2. verb. Aufl.

[3]) ib. S. 196.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0077
gefördert durch die DFG

sich der wechselseitige Zusammenhang der Erscheinungen erkennen als der von Teilen (Gliedern) eines gemeinsamen Ganzen.

Wir stellen daher nochmals fest: Der Sinn aller polaren Wechselwirkung im Leben und damit alles Lebens überhaupt ist die Gemeinschaft. Ist nun in der fraglichen Erscheinung eine solche Polarität überhaupt nicht nachweisbar (wie z. B. bei der Antithese Einzelner-Gesellschaft oder überhaupt bei der Gegenüberstellung von Teil und Ganzem), so handelt es sich nicht um eine sinnvoll und in sich einheitlich gegliederte Lebensganzheit, sondern um irgendeine sonstige uneinheitliche (z. B. atomistisch-mechanistische) Ganzheit von oft nur künstlich und zwangsmäßig miteinander verbundenen (nicht organisch zusammengehörigen) Teilen.

Nun besteht aber wiederum eine polare Wechselbeziehung zwischen der — Leben genannten — Ausgangswirklichkeit und dem jeweils festgestellten Sinn dieser — in steter Fortentwicklung begriffenen Lebenswirklichkeit derart, daß auf Grund einer solchen dynamischen Wechselbeziehung aus dem zunächst, d. h. nur vorläufig erkannten (niedrigeren) Gemeinschaftssinne sich ein „höherer" ableiten läßt. Auf diese Weise erhalten wir durch fortwährendes polares Rückprojizieren des erstrebten „höheren" auf den zuletzt erfaßten „niedrigeren" Sinn schließlich eine immer höher ansteigende Entwicklungsreihe aufeinanderfolgender Sinnstufen der Lebenswirklichkeit und Lebensgemeinschaft.

Doch damit haben wir immer nur eine formale Lösung für das Sinn- und Gemeinschaftsproblem alles Lebens gefunden. Die Hauptfrage bleibt nach wie vor: Worin besteht nun tatsächlich (nicht bloß begrifflich und erkenntnismäßig) der (sc. „richtige") Sinn alles Lebens? Dieses Kernproblem aller Lebensphilosophie können wir nicht lösen, ohne die Vorfrage richtig beantwortet zu haben: Welches sind de facto die Hauptpole alles menschlichen und damit gesellschaftlichen Lebens überhaupt? Dies sind offenbar Natur und (Kultur-)Geist bzw. Wille, und zwar als (zunächst negative) „Ausmerze" des Naturwidrigen, überhaupt des Lebenshinderlichen einerseits und als (positiv-geistige) „Anpassung" an das Naturnotwendige, überhaupt an das Lebensförderliche andererseits. Es sind die polaren Grundprinzipien der „sozialen Auslese" und „sozialen Anpassung", die alles gesellschaftliche Leben zugleich beinhalten und formen. Sie entsprechen durchaus dem Auslese- und Anpassungsgedanken, welcher in der Biologie zum Brennpunkt aller dortigen (besonders Rasse- und Vererbungs-) Fragen geworden ist[4]).

[4]) Vgl. darüber Näheres in meiner Schrift „Soziale Auslese oder Soziale Anpassung? Die Grundfrage jeder Sozialpolitik. Versuch einer objektiven Begründung des allgemeinen Prinzips der Sozialpolitik." Verlag Bamberg, Greifswald 1925, z. Zt. vergriffen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0078
gefördert durch die DFG

Dabei ist es selbstverständlich, daß das höchste Ziel der Schaffung eines möglichst starken (positiven) gesellschaftlichen Anpassungs- oder Ganzheitscharakters durch die lebensbejahenden und lebensfördernden Momente um so besser erreicht werden wird, je mehr die negativ wirkenden Teile jenes positiven gesellschaftlichen Ganzen, nämlich die lebensverneinenden und lebenshinderlichen Ausmerzefaktoren, als solche erkannt und ausgeschaltet, d. h. als (Anpassungs-)Mittel für die Zwecke der ersteren (positiven) verwendet werden. Daraus folgt aber, daß das soziale Ganze zum Zwecke seiner höchsten Vervollkommnung auf die Mitwirkung seiner integrierenden sozialen Teile als notwendiger Glieder durchaus angewiesen ist, wenn es natürlich auch bei Bestimmung jener (positiven) Gesamtentwicklungsrichtung der Gesellschaft durchaus die Führung hat. Das gesellschaftliche Ganze besteht eben für uns nicht vor seinen Teilen (Spann), sondern nur durch dieselben. Das Abhängigkeitsverhältnis zwischen den Teilen des Ganzen ist auch nicht ein mechanisch einseitiges, sondern durchaus ein lebensvoll wechselseitiges („Einer für alle, alle für einen", d. h. jeder für jeden). Auch aus diesem faktischen Grunde erweist sich unser gesellschaftlicher Ganzheitsbegriff somit keineswegs als ein universalistischer (Spann), sondern in jeder Hinsicht als ein (sozial-)organischer, d. h. als ein wahrer Gemeinschaftsbegriff.

Doch, um nunmehr auf die oben gestellte Frage nach dem Sinn des Lebens zurückzukommen, so wissen wir jetzt erst: aus der Polarität der Natur- und Geisteskräfte des Lebens ergibt sich der tatsächliche — nicht bloß begriffliche — (Gemeinschafts-)Sinn dieses Lebens. Dieser Sinn läßt sich somit niemals unmittelbar durch bloße Betrachtung dieses Lebens una vista gewinnen, sondern immer nur mittelbar, d. h. nur von seinen Polen her. Was ist es aber, das die polare Wechselwirkung dieser Kräftepole untereinander vermittelt? Offenbar das, was wir gemeinhin „Lebenskraft" oder „Seele" des Lebensganzen zu nennen pflegen. Die Seele ist es also, welche als „Lebenskraft" Körper und Geist in steter Wechselwirkung sinnvoll zusammenhält.

Ebenso wie nun im Bereiche des bloßen Denkens der fragliche (Gemeinschafts-)Sinn einer solchen Wechselwirkung von Natur- und Geisteskräften verschiedene jeweils „höhere" Sinnstufen nacheinander zu durchlaufen vermag, so gibt es überhaupt im Bereiche des gesamten Wirklichkeitsgeschehens jeweils aufeinander folgende Entwicklungsstufen, welche auf der fortschreitenden Entwicklung jener beiden Grundkräfte alles Lebens, Natur und Geist — dank deren ständiger Wechselwirkung untereinander — beruhen. Dem höheren „Sinn" des polaren, d. h. sozial-organischen Denkens entspricht damit zugleich eine höhere Stufe der tatsächlichen gesellschaftlichen Entwicklung. Höchste Lebenskunst ist es,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0079
gefördert durch die DFG

hierbei beide Stufengattungen, die verstehende Sinnstufe (des Denkens) und die tatsächliche Entwicklungsstufe (des Geschehens), harmonisch, und zwar wiederum im beiderseitigen Gemeinschaftssinne, miteinander zu verknüpfen, weil dies eben im Interesse sowohl eines bestmöglichen sinnhaften Verstehens des jeweiligen Entwicklungsganzen als auch einer bestmöglichen faktischen Steigerung der diese Entwicklung bestimmenden Natur- und Geisteskräfte als Gemeinschaftskräfte jenes Ganzen gelegen ist.

Auf der niedrigsten Sinnstufe, d. h. in der (Natur-)Wirklichkeit selbst, bildet die rohe Kampfesauslese noch den Sinn alles Lebens. Das ursprüngliche Gegeneinander, wie es aller Lebenskampf nun einmal mit sich bringt, bleibt hier noch Selbstzweck. Erst mit „höherem" (Gemeinschafts-)Sinne wird dieses ursprüngliche Gegeneinander immer mehr in ein Mit- und Füreinander verwandelt; der Kampf wird dann zum bloßen Mittel der Verwirklichung „höherer" (sog. geistig-kultureller) Ziele. Aller „Sinn" einer Lebensgemeinschaft bewegt sich daher stets zwischen den Polen einer Naturgemeinschaft und Kulturgemeinschaft.

Für ein Kulturvolk kann der „Sinn" seines Lebens offenbar nur in der stufenweisen Ausgestaltung, d. h. Fortentwicklung dieser Lebensgemeinschaft durch Hebung auf ein höheres Gemeinschaftsniveau bestehen mittels optimaler Steigerung seiner gesamten (natürlichen und geistigen) Lebenskräfte; denn dem „höheren" Sinn des Verstehens entsprechen in einer vollkommenen Lebensgemeinschaft zugleich die zu verwirklichenden „höheren" Lebenszwecke. Je mehr dabei das höhere Erkenntnisziel aus einem bloßen Selbstzweck zum Mittel für die Verwirklichung praktischer Ziele erhoben wird, um so eher sprechen wir von einem „praktischen" Sinn. Es versteht sich von selbst, daß die optimale Ausgestaltung einer Lebensgemeinschaft nur erreicht werden kann durch eine stets sich ergänzende und befruchtende Wechselwirkung von theoretischem Erkennen (des wahren Gemeinschaftssinnes) und praktischem Handeln gemäß dem so erkannten Sinne. Den Inbegriff einer solchen polaren Wechselbeziehung bezeichnet man, wie gesagt, als „Kunst" der Lebensführung. Das höchste Ziel dieser Kunst muß es hiernach sein, eine ebenso sinn- wie kraftvolle Lebensgemeinschaft zu verwirklichen. In ihr wird stets bestes Wissen und stärkstes Wollen zu höchstem Können (Kunst kommt bekanntlich von Können!) gesteigert.

Aus dem Gesagten ergibt sich bereits, daß aller „höchste" Sinn des Lebens immer nur zugleich ein praktischer sein kann, welcher offenbar in der optimalen Höherentwicklung aller faktischen (natürlichen und geistigen) Lebenskräfte unserer Lebensgemeinschaft besteht.

Innerhalb einer solchen Polaritätsauffassung alles Lebens bleibt somit für eine metaphysische Betrachtungsweise wenig Raum. Denn alle

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0080
gefördert durch die DFG

Polaritätserscheinungen dieses Lebens sind für uns nur zu erfassen auf Grund erfahrungsgebundener, sog. phänomenologischer Begriffsmerkmale[5]). Das bedeutet, daß unsere Lebenswissenschaft sich nicht etwa das Vordringen zu dem Ur-Denkbaren bzw. Ur-Empfindbaren und Ur-Erkennbaren des betreffenden Gegenstandes unseres Lebensbereiches, also das Aufspüren des Kant'schen sog. „Ding an sich", oder „reinsten Wesens", zum Erkenntnisziele gesetzt hat. Vielmehr sind es lediglich die äußeren Wahrnehmungen zugänglichen Erscheinungsformen, die aristotelischen eidola, Bilder jener „reinsten" Wesen, die das erkenntnismäßige Interesse des Tatsachenforschers beanspruchen. Ist das Auftreten und die bunte Kinematik dieser lebensechten und -wahren Bilder oder Formen hinreichend (inhaltlich) geklärt, so ist die Aufgabe des „exakten"[6]) Forschers im großen und ganzen als erfüllt anzusehen. Mit dem einen — nicht unbedeutenden Unterschiede allerdings, daß bei einer solchen Lebensanalyse die Gegenstände dieses Lebens von den Künstlern des (gemeinen) Lebens schlechthin als Urbilder, von den Künstlern des Schönen hingegen als Nachbilder (jener Urbilder) betrachtet und gewertet werden.

Unsere phänomenologischen, d. h. lebensbildhaften Kategorien in den Gesellschaftswissenschaften stellen somit weder rein Objektiv-Formales noch rein Subjektiv-Inhaltliches dar, sondern eine ganz dem erkenntnistheoretischen Charakter der betreffenden Phänomene angepaßte synthetische — eben sozialorganische — Verbindung von Objektivismus bzw. (naturgegebener) Form und Subjektivismus bzw. (geist- und willensbedingtem) Inhalt. Sie sind noch weniger metaphysisch oder (eidetisch-)ontologisch zu nennen. Denn die Gegenstände des Gesellschafts- und Wirtschaftslebens, die man mit ihnen erfassen will, sind, wie gesagt, nicht Noumena, nicht Dinge „an sich", sondern eben Phai-Noumena, Phänomene in ihren mannigfaltigen, an die empirische Wirklichkeit gebundenen Erscheinungs-Formen. In ihnen drücken sie gewissermaßen den erkenntnistheoretischen Geltungsbereich aus, auf den sie sich erstrecken. Sie erhalten — als Nachbilder — ihren höchsten (bildlichen) Ausdruck gerade in den Erscheinungen des Kunstlebens.

Aus den vorstehend dargelegten Grundtheoremen unserer Lebens- und Polaritätslehre ergibt sich bereits:

1. Alle sich gegenüberstehenden Lebenspole, mit denen wir es im gesellschaftlichen — und damit sowohl künstlerischen als auch politischen — Leben zu tun haben, stellen begrifflich in sich selbständige, wenn auch faktisch in Wechselbeziehung untereinander stehende Wirklichkeits-

---

[5]) Vgl. meine „Prolegomena zur Begründung der nationalökonomischen Kategorienlehre" i. d. Ztschr. f. d. ges. Staatswiss., 80. Jahrgang, 1925/26, Heft 4.

[6]) Vgl. meine „Exakte Nationalökonomie", Gustav Fischer, Jena 1934.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0081
gefördert durch die DFG

elemente dar, von denen keines in dem ihm polar entgegengesetzten Element, also ein Pol in seinem Gegenpol, aufzugehen vermag. Stehen sich beispielsweise Natur und Geist als Pol und Gegenpol gegenüber, so vermag weder aus Natur Geist noch aus Geist Natur zu werden. Ein Übergang von einem (z. B. positiven) Pol zu seinem (negativen) Gegenpol findet somit nur bis zur Mitte, d. h. nur bis zum neutralen Nullpunkte hin statt, wo der bisherige begriffliche Gegensatz aufgehoben, gewissermaßen ausgelöscht wird.

2. Alle Lebenspolaritäten sind endlicher Natur mit bloß relativer, nicht absoluter Gegensätzlichkeit; sie vermögen sich somit niemals bis ins Unendliche zu weiten und damit einen metaphysischen Charakter anzunehmen.

3. Echte Pole, d. h. solche, die ein Gemeinschaftsganzes begründen, können immer nur Teile sein. Niemals können Teil und Ganzes als Lebenspole einander gegenübertreten, da dann dialektische, d. h. unversöhnliche Gegensätze entstehen würden, wobei der Teil entweder das Ganze oder das Ganze den Teil erdrückt bzw. in sich aufnimmt (absorbiert).

Das entscheidende Polaritätsverhältnis, auf das es im gesellschaftlichen und damit auch im Kunstleben ankommt, ist das von Lebensform und Lebensinhalt. Beide in das „richtige" Verhältnis zueinander zu setzen, macht den Sinn aller Kunst wahrer Lebens-Gemeinschaftsführung aus. Dieses „richtige" Verhältnis kann offenbar nur dasjenige sein, in welchem die beide polaren Grundfaktoren alles Lebens, Natur und Geist, verknüpfende Lebenskraft am meisten — eben im Gemeinschaftssinne — zum Wohle des Einzelnen und zugleich des Lebensganzen gesteigert wird.

Erst jetzt sind wir auch in der Lage, die Frage zu beantworten, welches denn der „richtige" oder „wahre" (Gemeinschafts-)Sinn alles Lebens ist, den es zugleich praktisch zu verwirklichen gilt? Dieser rechte praktische Sinn besteht, wie wir jetzt wissen, nicht in der Verwirklichung einseitiger Lebensideale, wie etwa des Wahren oder des Guten oder des Schönen usw. Denn nicht nur das Wahre, Gute oder Schöne usw. soll in jenem „richtigen" Lebenssinne Ausdruck finden, sondern überhaupt das Lebensechte, d. h. das im tatsächlichen Lebenssinne des (körperlich und geistig) Lebenskräftigen Lebensrichtige. Was ist nun das Richtige? Offenbar das auf die zu wahrenden Gemeinschaftsbelange des Ganzen bestens „ausgerichtete" Sein, Denken und Handeln unserer Lebensgemeinschaft. Und zwar ist das Wahre: das in diesem Sinne richtige Gemeinschaftsverhältnis von Sein und Denken; das Gute: das in diesem Sinne richtige Gemeinschaftsverhältnis von Denken und Handeln, und das Schöne: das in dem gleichen Sinne richtige bildhafte Gemeinschaftsverhältnis von Form und In-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0082
gefördert durch die DFG

halt alles Seins, Denkens und Handelns, also kurz das richtige bildhafte Gemeinschaftsverhältnis von (bestimmender) Lebensform und Lebensinhalt. Für alle noch so verschiedenen Lebensbereiche gilt aber das gleiche: Sinnvolles Denken und lebenskräftiges Handeln müssen sich stets wechselseitig harmonisch ergänzen, wenn sie Gegenstand echter Lebenskunst werden wollen.

Nachdem die Grundgedanken dieser von mir z. T. schon in früheren Veröffentlichungen[7]) eingehend behandelten Lebens- und Gemeinschaftslehre damit kurz skizziert worden sind, soll es nunmehr die Aufgabe der nachfolgenden Untersuchung sein, die inneren Beziehungen festzustellen, welche sich vom Polaritäts-, d. h. also schließlich vom Gemeinschaftsstandpunkte aus zwischen der Kunst des Schönen und der Kunst des Politischen ergeben, wobei die Schillerschen Gedanken zum Ausgangspunkt genommen und dabei einer kritischen Würdigung unterzogen werden sollen.

Schiller hatte sich in seinen Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“[8]) vorgenommen, nicht nur die ästhetische, sondern auch die moralische Welt zu analysieren und so mittels Erledigung der ersteren Aufgabe zugleich die Lösung der weit schwierigeren vorzubereiten, die sich „mit dem vollkommensten aller Kunstwerke, mit dem Bau einer wahren politischen Freiheit“ (S. 4) beschäftigt. Denn, so erklärt er, „man ist ebensogut Zeitbürger als man Staatsbürger ist“. Schiller geht hierbei von dem großen Idol seiner Zeit aus, welchem auf dem „lärmenden Markt des Jahrhunderts“ wahllos alle Kräfte frohnen und alle Talente huldigen: dem (Eigen-)Nutzen. Es gilt für ihn daher, die Kunst des wahren Lebensideals zu erforschen und sie zum Ideal wahrer Lebenskunst in ein geordnetes Verhältnis zu setzen. Dieses Ziel glaubt er am ehesten zu erreichen, indem er den Beweis dafür liefert, „daß man, um jenes politische Problem in der Erfahrung zu lösen, durch das aesthetische den Weg nehmen muß, weil es die Schönheit ist, durch welche man zu der Freiheit wandert“ (S. 6).

Bei der Bewältigung dieser Aufgabe stehen sich in der menschlichen Gesellschaft zwei Pole gegenüber, die es einander näher zu bringen gilt: die physische Notwendigkeit und die moralische Zweckmäßigkeit. „Es käme also darauf an, von dem physischen Charakter die (eigennützige) Willkür und von dem moralischen die Freiheit abzusondern ... jenen von der Materie (Natur) etwas weiter zu entfernen, diesen

---

[7]) Vgl. meine „Exakte Nationalökonomie“ und vor allem meine „Theorie und Praxis im völkisch-sozialen Leben“ a. a. O.

[8]) Im folgenden zitiert nach Schillers „Sämmtliche Werke in zwölf Bänden. Zwölfter Band.“ Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen, 1838.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0083
gefördert durch die DFG

ihr um etwas näher zu bringen, um einen dritten Charakter zu erzeugen, der, mit jenen beiden verwandt, von der Herrschaft bloßer (sinnlicher) Kräfte zu der Herrschaft der (sittlichen) Gesetze einen Übergang bahnte und, ohne den moralischen Charakter an seiner Entwicklung zu verhindern, vielmehr zu einem sinnlichen Pfand der unsichtbaren Sittlichkeit diente" (S. 9). Zu diesem Zwecke gelte es vor allem, den Willen des Menschen, der stets zwischen Pflicht und Neigung, Vernunft und Erfahrung, Idee und Erscheinung hin und her pendele, richtig zu lenken. Der Mensch in der (tatsächlichen) Erscheinung der betreffenden Zeit steht so dem Menschen in der (reinen) Idee gegenüber. Ersteren sieht Schiller verkörpert im Individuum, letzteren im Staat. Es käme somit darauf an, daß der Staat sich in den Individuen behaupte. Dies sei z. B. auf zweierlei Weise denkbar, nämlich dadurch, „daß entweder der reine (ideale) Mensch den empirischen unterdrückt, daß also der Staat die Individuen aufhebt, oder dadurch, daß das Individuum Staat wird, daß also der Mensch (in) der Zeit zum Menschen (in) der Idee sich veredelt" (S. 11). Damit wäre aber, was Schiller deshalb auch entschieden verwirft, — im Gegensatz zu einer polar-harmonischen —, immer nur eine dialektische, also unfreie und gewaltsame Lösungsform gefunden, die sich nur bei oberflächlicher Betrachtungsweise leicht aufdrängen kann, nämlich nur dadurch, daß die Vernunft zwar Einheit fordert, die Natur aber Mannigfaltigkeit. Es würde aber „von einer mangelhaften Bildung zeugen, wenn der sittliche Charakter nur mit Aufopferung des Natürlichen sich behaupten kann" (ib. 11). Der Staat solle eben auch seinen subjektiven Charakter in den Individuen ehren.

Schiller vergleicht hierbei die richtige Handlungsweise des „politischen Künstlers" mit der des „mechanischen Künstlers". Wenn der mechanische Künstler seine Hand an die gestaltlose Masse lege, um ihr die Form seiner Zwecke (Inhalte) zu geben, so trage er keine Bedenken, ihr Gewalt anzutun: denn die Natur, die er bearbeitet, verdiene für sich selbst keine Achtung; es liegt ihm ja hierbei „nicht an dem Ganzen um der Teile willen, sondern an den Teilen um des Ganzen willen". Ähnlich verfahre auch der „schöne Künstler", nur mit dem unbedeutenden Unterschiede, daß er das Auge über die geringe Achtung, welche er dem von der Natur dargebotenen Stoff entgegenbringt, nach außen hin zu täuschen suche. „Ganz anders aber verhält es sich mit dem pädagogischen und politischen Künstler, der den Menschen zugleich zu seinem Material (sc. Mittel) und zu seiner Aufgabe (sc. Zweck) macht. Hier kehrt der Zweck (geistige Inhalt) in den Stoff (der Natur) zurück, und nur, weil das Ganze den Teilen dient, dürfen sich die Teile dem Ganzen fügen. Mit einer ganz anderen Achtung, als diejenige ist, die der schöne Künstler

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0084
gefördert durch die DFG

gegen seine Materie vorgibt, muß der Staatskünstler sich der seinigen nahen, und nicht bloß subjektiv und für einen täuschenden Effekt in den Sinnen, sondern objektiv und für das innere Wesen muß er ihre Eigentümlichkeit und Persönlichkeit schonen" (S. 12). M. a. W. der ästhetische Künstler vergewaltige den spezifischen Inhalt aller einzelnen Teile um der allgemeinen Form des Ganzen willen, während der politische Künstler umgekehrt die allgemeine Lebensform des Gesellschaftsganzen mehr den besonderen Lebensinhalten und Lebensbedürfnissen (Zwecken) der einzelnen Gesellschaftsteile anzupassen habe. Beides sind aber offenbar nur dialektische, d. h. gemeinschaftswidrige Lösungsformen; denn im ersteren Falle besteht die Gefahr, daß das (Form-)Ganze sich immer mehr der (inhaltlichen) Teile, im letzteren dagegen, daß die einzelnen Teilinhalte (-ziele) sich immer mehr des gesamten Formganzen und Organisationsapparats bemächtigen. Eine polar-harmonische Verbindung von Teil und Ganzem kann eben nur dadurch gefunden werden, daß die Teile sich gegenseitig überwachen, ergänzen und damit sich gleichmäßig beherrschen, zunächst um ihrer selbst und damit zugleich um des Ganzen willen. Diese gleichzeitige wechselseitige Anpassung von Teil und Ganzem sowie von (natürlichem) Stoff und (geistigem) Zweck erfolgt nach Schiller sowohl in der schönen wie in der politischen Kunst dadurch, daß der gebildete Mensch die Natur zu seinem Freunde macht und ihre Freiheit ehrt, indem er sich damit begnügen solle, bloß ihre Willkür zu zügeln und überhaupt alle Extreme zu meiden. „Aus dem Natursohne wird, wenn er ausschweift, ein Rasender, aus dem Zögling der (idealgeistigen) Kunst ein Nichtswürdiger" (S. 15). Die bisherige sogenannte Kulturmenschheit hat meistens erst „durch Vernünftelei von der Natur abfallen müssen, ehe sie durch Vernunft zu ihr zurückzukehren" vermocht hat. Hieraus folgert Schiller mit Recht: eine Totalität des Charakters müsse von dem Volk gefordert werden, „welches fähig und würdig sein will, den Staat der Not (des Zwanges) mit dem Staat der Freiheit zu vertauschen" (S. 14).

Lediglich für die alten Griechen, die eine bewunderungswürdige, ja vorbildlich zu nennende Ausnahme unter allen übrigen Völkern darstellen, erübrige sich diese Forderung; denn: „zugleich voll Form und voll Fülle, zugleich philosophierend und bildend, zugleich zart und energisch, sehen wir sie die Jugend der Phantasie mit der Männlichkeit der Vernunft in einer herrlichen Menschheit vereinigen". Damals, wo die Geisteskräfte sich ganz natürlich zur schönsten Blüte entfalteten, gab es noch keine strenge Scheidung von Natur und Geist; „denn noch hatte kein (dialektischer) Zwiespalt sie gereizt, miteinander feindselig abzuteilen und ihre Markung zu bestimmen. Die Poesie hatte noch nicht mit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0085
gefördert durch die DFG

dem Witze gebuhlt, und die Spekulation (Theorie) sich noch nicht durch Spitzfindigkeit geschändet. Beide konnten im Notfalle ihre Verrichtung tauschen, weil jedes, nur auf seine eigene Weise, die Wahrheit ehrte. So hoch die Vernunft auch stieg, so zog sie doch immer die Materie (Natur) liebend nach und, so fein und scharf sie auch trennte, so verstümmelte sie doch nie" (S. 18). Die Gattung Kulturmensch spiegelte sich somit bei den alten Griechen noch in ziemlicher Reinheit und Vollendung, d. h. in innerer und äußerer Harmonie im einzelnen Individuum wieder.

Wie ganz anders ist es in dieser Hinsicht mit uns Heutigen bestellt. Wir sehen seitdem nicht nur einzelne Individuen, sondern sogar ganze Klassen von Menschen nur einen Teil ihrer (Natur- und Geistes-)Anlagen entfalten, während die übrigen völlig unausgenutzt bleiben. Wenn der einzelne Grieche in sich noch den würdigen Repräsentanten seiner Zeit verkörperte, so könne, meint Schiller, dies nicht mehr ohne weiteres vom jetzigen Zeitgenossen behauptet werden. Denn jener ließ das entscheidende Verhältnis von Lebensinhalt und Lebensform durch die „alles vereinende Natur", dieser dagegen durch den „alles trennenden Verstand" bestimmt sein. An die Stelle jenes damaligen ideal-harmonischen griechischen sei inzwischen ein dialektischer Zwitterzustand getreten. Die frühere organische Lebensauffassung habe immer mehr einer mechanischen Platz gemacht. Auseinandergerissen wurden fortab der Staat und die Kirche, die Gesetze und die Sitten. Der Genuß wurde von der Arbeit, das Mittel vom Zweck, die Anstrengung von der Belohnung geschieden. Immer weniger entwickelt der Mensch seitdem die Harmonie seines Wesens und wird mehr und mehr zu einem bloßen „Abdruck seines Geschäfts".

Auf Grund solcher dialektischen Lebensauffassung und Lebensweise werde der Einzelne immer mehr vom Staat und seinen Gemeinschaftsgliederungen getrennt, und die Folge ist, daß schließlich „ewig der Staat seinen Bürgern fremd bleibt, weil ihn das (Gemeinschafts-)Gefühl nirgends mehr findet" (S. 21).

Welches ist nun für uns Heutigen der Weg, der uns jener zu erstrebenden harmonischen Lebensführung wieder näherbringt? Es gibt hierzu nach Auffassung Schillers kein anderes Mittel, als „die mannigfaltigen Anlagen im Menschen zu entwickeln, als sie einander entgegenzusetzen" (S. 23). Dieser Antagonismus der Kräfte ist für ihn das große richtungweisende Instrument der Kultur, aber auch nur das Instrument. Dadurch, daß sich in dem einzelnen Menschen besondere Kräfte isolieren, geraten sie in (dialektischen) Widerstreit mit der Wahrheit des Ganzen, der Gattung (Kultur-)Mensch und „nötigen den Gemeinsinn (!), der sonst mit träger Genügsamkeit auf der äußeren

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0086
gefördert durch die DFG

Erscheinung ruht, in die (geistigen) Tiefen der (Natur-)Objekte zu dringen“ (S. 24). Eine derartige (dialektische) Einseitigkeit in der Ausbildung und Betätigung hervorragender Einzelkräfte lasse das betreffende Individuum zwar unausbleiblich im Irrtum stecken, bringe die gesamte Gattung als solche aber der erstrebten Wahrheit näher. Nur über den Irrtum des Einzelnen führt nach einer solchen im Grunde dialektischen und unharmonischen Lebensauffassung der Weg zur Wahrheit des Lebensganzen.

Schiller hält diesen Umweg über die Mobilisierung des Einzelnen für unvermeidlich, weil natur-, ja schicksalsbedingt. Es fragt sich jedoch sehr, ob dieses entscheidende Verhältnis des Einzelnen zum Gesellschaftsganzen notwendigerweise als ein dialektisches anzusehen ist. Wir jedenfalls glauben dies ganz entschieden in Abrede stellen zu müssen, da der Sinn des Ganzen nicht darin bestehen kann, ihm gegenüber den Einzelnen auszuspielen, sondern nur darin, beide in eine natur- und lebensnahe und doch sinnvoll miteinander verbundene — eben harmonische — Gemeinschaftsbeziehung zueinander zu setzen. Schiller stellt die entscheidende Frage, auf die es hier ankommt, offenbar falsch in der Form: „kann aber wohl der (einzelne) Mensch dazu bestimmt sein, über irgendeinem (naturbestimmten gesellschaftlichen) Zwecke sich selbst zu verabsäumen? Sollte uns die Natur durch ihre (gesellschaftlichen) Zwecke eine Vollkommenheit rauben können, welche uns die Vernunft durch die ihrigen vorschreibt?“ (S. 26). Es ist zwar in gewisser Hinsicht richtig, daß, so viel auch für das Weltganze durch das getrennte Hervortreten ausgezeichneter Einzelkräfte gewonnen wird, diese letzteren doch selbst „unter dem Fluch dieses Weltzweckes leiden“. Doch ist ein solches Leiden nicht schlechthin ein fluchwürdiges zu nennen, weil es etwa als naturbedingtes und daher unabwendbares Schicksal aufzufassen oder gar in dumpfer Resignation ergeben hinzunehmen wäre, sondern es ist schließlich ein segensreiches, weil dem Gemeinschaftsganzen fruchtbringendes Leiden, welches zum eigentlichen Lebensinhalt jeder wahrhaft schöpferischen Persönlichkeit wird.

Wo echtes Gemeinschaftsleben herrscht, da wird weder der Einzelne vom Ganzen erdrückt, noch das Ganze von Einzelnen vergewaltigt, vielmehr besteht eine glückliche harmonische Wechselbeziehung zwischen allen Gliedern der Gemeinschaft im Interesse eines möglichst vollkommenen Ganzen. Das — allerdings nur mittelbare — Verhältnis des Einzelnen zum Ganzen ist eben kein dialektisches, sondern ein polares. Das Opfer und Pfand, welches der Einzelne der weiteren „Ausbildung“ der menschlichen Natur, d. h. der Kultur gebracht hat, wird somit in einem von wahrem Gemeinschaftsgeiste getragenen Gesellschaftsgebilde niemals ein vergebliches sein, sondern von der Gemeinschaft dankbar entgegengenom-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0087
gefördert durch die DFG

men, anerkannt und — eben durch seine gemeinschaftsentsprechende Verwendung — zur gegebenen Zeit wieder eingelöst werden. Dann brauchen wir mit Schiller auch nicht zu befürchten, daß wir bisher nur „Knechte der Menschheit“ gewesen sind, und nur „einige Jahrtausende lang die Sklavenarbeit für sie getrieben haben . . ., damit das spätere Geschlecht in einem seligen Müßiggange seiner moralischen Gesundheit warten . . . könnte“ (S. 26). Die menschliche Persönlichkeit — darin liegt Schillers πρῶτον ψεῦδος beschlossen — ist eben nicht bloß ein willfähriges und zufälliges Naturgeschöpf und -produkt, das sich von den Schicksalsmächten des Ganzen willenlos treiben läßt, sondern zugleich ein mit einem freien Willen ausgestatteter schöpferischer Geist, der sich die Natur- und Gesellschaftskräfte soweit wie möglich — eben im Gemeinschaftssinne — dienstbar zu machen sucht. Nicht darauf allein kommt es somit an, „die Totalität unserer Natur, welche die Kunst (sc. des Geistes) zerstört hat, durch eine höhere (sc. Lebens-)Kunst wiederherzustellen“ (S. 26); denn das hieße nur, die Totalität der Natur gegen die Individualität des Geistes dialektisch ausspielen, obwohl der Sinn aller wahren Lebensgemeinschaft und Menschenbildung doch nur darin bestehen kann, Natur und Geist in ein harmonisches Gemeinschaftsverhältnis zueinander zu setzen. Nicht die Natur allein ist es eben, wie Schiller behauptet, die „uns in ihrer physischen Schöpfung den Weg vorzeichnet, den man in der moralischen zu wandeln hat“ (S. 27), sondern Natur und Geist tragen als die unzertrennlichen Grundkräfte alles menschlichen Lebens beide — jede zu ihrem Teile — dazu bei, uns den Weg zu eröffnen, welcher zu einer „höheren“ Gemeinschaftskultur führt.

(Fortsetzung folgt.)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0088
gefördert durch die
DFG

# Zur Psychologie und Ästhetik der Reimfindung

Von

**Karl von Roretz**

Groß ist in der europäischen Dichtung schon seit Jahrhunderten die Bedeutung des Reimes (als „E n d reim"). — Es ist hier nicht zu erörtern, ob die von den meisten Forschern angenommene Ansicht zutrifft und der Gebrauch des Reimes (als Endreim) lediglich im europäischen Geistesleben selbst seinen Ursprung nahm (vgl. G. Carducci: O felice / Del latin metro reina ..."), oder ob diese literarische Formgebung etwa schon sehr frühzeitig aus dem nahen Osten (Persien, Arabien) entlehnt worden sein könnte, wofür auch einiges spricht. — Auch die Frage soll hier nicht genauer erwogen werden, a n w a s eigentlich die psychologisch-ästhetische Wirkung des Reimes anfänglich geknüpft war: ob an die naive Freude an der reinen Wiederholung eines wohlgefälligen Klanges; an seine Funktion als deutlicher Abschluß bestimmter, metrisch geformter Zeilen; an die Möglichkeit, mit seiner Hilfe gewissen Wörtern ein Übergewicht des Sinnes und der Bedeutsamkeit zu verleihen u. a. m. Es handelt sich hier ja vermutlich eher um ein biegsames „sowohl — als auch", denn um ein plumpes „entweder — oder".

Nur Eines mag hier kurz angedeutet werden, nämlich, daß rein psychogenetisch, oder vielleicht noch besser gesagt: phylogenetisch aller Wahrscheinlichkeit nach die allerprimitivste Freude am Gleichklang die Entwicklung des Reimes allgemein eingeleitet haben wird. Nach dieser Richtung weisen nämlich mannigfache Erfahrungen auf dem Gebiet der Volkspoesie, und nicht nur in Europa! Es sei, zur Stütze dieser Behauptung, hier wenigstens e i n Beispiel angeführt, die erste Strophe eines modernen Kafferngesanges aus Süd-Rhodesia (aufgezeichnet i. J. 1933!). — Dieses gereimte Scherzlied, das als Thema „Gudo ne numbi dzake" („Des Affen Kleider") behandelt, setzt (in der Transskription!) folgendermaßen ein:

Te-te-te-tehe te-tekehe
Te-te-te-tehe te-tekehe
Te-te-te-tehe te-tekehe
Zimudzwe chiko ere?
Iya-hija-iya, imi zenyu
Iya-hija-iya, sere enyu? usw.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0089
gefördert durch die DFG

— Man sieht hier die komplizierte Reimformung (Binnenreim! Eigentlicher Endreim!) aus dem, vom Sänger oder Rezitator sicher mit höchstem Wohlgefallen hervorgebrachten, reinen Wiederholungs- oder Identitätsreim förmlich herauswachsen! Die reichlich oft wiederholten Silben (die, nebenbei gesagt, hier an sich noch keinen Sinn beherbergen!) stellen gleichsam das ursprüngliche und noch herrschende Element dar, dem gegenüber jene andern Formbildungen ganz deutlich sekundären Charakter an sich tragen ... Dieser Gedankengang soll also hier nicht weiter verfolgt werden.

Es stellt aber die überragende Rolle des Reimes in einer großen Gruppe dichterischer Erzeugnisse den psychologisierenden Ästhetiker vor allerlei andere, nicht ganz unwichtige Fragen. Unter ihnen ist das Problem des konkreten Zustandekommens der jeweiligen Reime, also das Problem der „Reimfindung“, gewiß eines der interessantesten. Dieser Frage also soll im folgenden etwas weiter nachgegangen werden.

Das Wissen um den Bau und die Arten des europäischen Reimes darf bei den Lesern dieser Zeitschrift mit Selbstverständlichkeit vorausgesetzt werden. Aber nicht ganz überflüssig mag es sein, einiges über die Wege zu sagen, auf denen das eben umschriebene Problem der „Reimfindung“ geklärt werden kann!

Die wichtigsten der hier ins Auge gefaßten Verfahrensweisen dürften, im Sinne moderner Seelenforschung, etwa die folgenden sein:

a) Die Analyse gereimter Verszeilen berufsmäßiger Dichter — wobei auch die etwa bekannt gewordenen Änderungen des ursprünglichen Entwurfs besonders zu beachten wären.

b) Die Verwertung der Angaben ausübender Reimdichter über ihre Technik der „Reimfindung“ — die grundsätzlich auf dem Wege der „Rundfrage“ zugänglich gemacht werden können. (Man dürfte es in diesem Zusammenhang auch nicht ganz verschmähen, die — formal wie inhaltlich freilich meist ganz unbedeutenden — Leistungen der sog. „Schnelldichter“ durch Ausfragen dieser Quasikünstler zum Vergleiche mit heranzuziehen!).

c) Beobachtungen über die Erfahrungen reimender Übersetzer aus fremden Sprachen. (Hier scheinen sogar, rein psychologisch genommen, die Bedingungen für einen Erkenntnisgewinn nicht unerheblich besser zu liegen als bei b), da einerseits keine stärkere emotionelle Störung des Selbstbeobachtens zu befürchten ist, anderseits reiche Möglichkeiten willkürlicher und unwillkürlicher Variation sich darbieten.)

d) Die experimentelle, mit Selbstbeobachtung verbundene Stellung von „Reimaufgaben“ bei geeigneten Personen — (wie dies ja gelegentlich schon früher von Denk- und Gedächtnispsychologen versucht worden ist (vgl.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0090
gefördert durch die DFG

z. B. O. Selz, Zur Psychologie des produktiven Denkens, 1922, S. 403 ff.). — Hier werden unsere Erwartungen allerdings nicht sehr hoch sein dürfen: die vermutlich große Verschiedenheit der etwaigen Versuchspersonen in sprachlich-literarischer Hinsicht; der hier besonders gefährliche Examensdruck; die wohl durchschnittlich dabei herrschende Dürftigkeit, ja Trivialität der Aufgabenstellung werden für diese Forschungsmethode wohl nur einen relativ geringen Ertrag erhoffen oder voraussagen lassen.

e) Einen weiteren Beitrag vermögen auch noch zu liefern die Erfahrungen psychiatrischer Kliniker und Psychopathologen.

f) Schließlich kommen noch in Betracht die Berichte der Ethnologen und Folkloristen über die Reimtätigkeit und besonders die reimende Improvisation im Leben der Primitiven und einfachen Kulturmenschen.

— Der Verfasser der jetzt folgenden Darlegungen, der die von ihm behandelten Fragen hier keineswegs nach allen Richtungen zu erörtern beabsichtigte, hat nur einzelne der eben gekennzeichneten möglichen Methoden auszunutzen unternommen; es sind dies hauptsächlich die unter a, b und c genannten. — Hiebei hat ihm eine, freilich nur in engerem Rahmen durchgeführte „Rundfrage" bei einer Reihe schriftstellerisch qualifizierter Personen mit oder ohne literarischem Hauptberuf ein freilich nicht allzu umfängliches, aber doch recht charakteristisches Material geliefert, das in seine Ausführungen z. T. hineingearbeitet wurde.

Einige rein psychologische Erwägungen lassen sich passend hier voranstellen!

Unter welchen — psychologischen — Bedingungen dürfen wir überhaupt das konkrete Zustandekommen eines Reimes in einem gereimt-metrifizierten Dichtungsstück erwarten? — Hier scheinen sich erfahrungsgemäß folgende Möglichkeiten zu bieten:

Erstens: Es kann der, durch bewußten Entschluß zu jener dichterischen Formgebung angeregte, Fluß der Vorstellungen „unmittelbar" zu einem geeigneten, also sinnhaft-klanglich entsprechenden Reimwort führen. — Die Bezeichnung „unmittelbar" gilt freilich nur für den Standpunkt des unreflektierten Augenblicksbewußtseins jenes Reimerzeugers selbst, also sozusagen nur „in erster Annäherung", mit der wir uns aber hier vielleicht begnügen können, um unsere Fragestellung nicht durch Erörterungen allgemein-psychologischer Art allzusehr zu komplizieren. Jedenfalls: Der bewußt wahrgenommene Tatbestand scheint in solchen Fällen der zu sein, daß jenes Reimwort gleichsam von selbst „anspringt" (letzterer Ausdruck stammt vom Verf.!). Der „Vorreim", wenn man diese Bezeichnung gebrauchen darf, und der eigentliche Reim treten schon eng verbunden auf! Dies meint offenbar der Autor einer älteren Schrift, der französische Romantiker Th. de Banville, wenn er („Petit



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0091
gefördert durch die DFG

traité de poésie française", 2. éd. 1871, S. 45) etwas weitgehend sagt: „si vous êtes poète, le mot type se présentera à votre esprit tout armé c'est-à-dire accompagné de sa rime" (Sperrung vom Verf.). Jedenfalls meinen auch heute noch manche vers- und reimgewandten Dichter die gleiche Erfahrung zu machen. So bemerkte der bekannte Lyriker Jos. Weinheber zu einer entsprechenden Frage wörtlich: „Ich suche kaum nach dem Reim. Er ist zumeist vorgegeben." — Auch der geistreiche Lustspieldichter und Übersetzer R. P. spricht in Beantwortung jener Enquête davon, daß „entweder mit einem Schlage das ganze Reimpaar" sich einstelle „oder aber nach Niederschrift des einen Wortes ein darauf sich reimendes". — Es darf vielleicht noch hinzugefügt werden, daß die im ganzen nicht sehr belangreichen Resultate der Reimfindung unter experimentellen Bedingungen hier etwa in die gleiche Kerbe schlagen. So heißt es bei Selz, zit. Schr., S. 408, daß „bei reimgewandten Personen Reime ohne besondere Hervorhebung der Wortendungen gebildet werden", und der betreffende Protokollauszug erläutert: „Schuld — Reim? ... (Nach längeren Verständnisschwierigkeiten)... recht schnell noch einmal ‚Schuld' ausgesprochen, darauf innerlich ‚Geduld'." — Auch die Erfahrungen des Verf. selbst, der sich seit längerer Zeit mit gereimt-metrischer Übertragung von Auslandslyrik befaßt, würden damit vielfach übereinstimmen. — Unter den überprüfbaren Fällen aus der neueren deutschen Literatur läßt sich diese reibungslose Reimfindung besonders an gewissen, in überraschend kurzer Zeit zustandegebrachten Improvisationen feststellen, etwa eines Rückert, Uhland, Geibel. Die Reime sind hier meist ziemlich einfach (männlich!), der ganze Gedankengang der Reimzeilen klar und unkompliziert. (Vgl. R. M. Werner, Lyrik und Lyriker, 1890, S. 451.)

Zweitens. Wenn das erforderliche Reimwort nicht von selbst „anspringt", wie wir es nannten, so muß es in irgend einer Weise „gesucht" werden. Das „Wie" dieses Suchens würde einen wichtigen Teil des hier zu klärenden Problems darstellen. Leider dürfte eine voll befriedigende Lösung vorerst nicht erreichbar sein. Immerhin lassen sich doch gewisse Angaben machen.

Verschiedene Typen möglichen Verfahrens scheinen hier verwertet zu werden.

Mehrfach wird angegeben, daß in solchen Fällen die Konsonanten des Alphabets durchgegangen werden, um (zu dem festen Bestandteil des Vorreims!) ein passendes Reimwort zu finden. So erklärt der Wiener Lyriker Friedrich Kraissl: „Ich schließe die Reimendung an sämtliche (?) Buchstaben des Alphabets, die ich der Reihe nach durchgehe, manchmal auch noch an st, muta cum liquida..." Ähnlich äußern sich Jos. Wein-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0092
gefördert durch die DFG

heber wie auch die bedeutende Wiener Lyrikerin Paula v. Preradović. Und ein anderer Teilnehmer jener Rundfrage, der Philologe und Lyriker O. B., spricht ganz analog, aber etwas vorsichtiger und nuancierter, von der „Erwägung" — „was für Reime gibt es etwa noch, die dem eingeschlagenen lyrischen Zug in irgendeiner Weise entsprechen?" ... Es würde also hier ein relativ einfacher Mechanismus, ein bewußtes Probieren, ins Spiel gebracht, dessen Ergebnis freilich noch gleichsam von oben herab seine „Approbation" empfangen müßte: denn die Auswahl des Sinnhaften hat ja erst zu erfolgen.

Ein zweiter, psychologisch wohl wesentlich anders gearteter Typ tritt vielleicht zutage in der Äußerung des bereits erwähnten R. P., der als Hilfsmittel für die Reimfindung das „Aufsuchen immer weiterer Synonyma für den auszudrückenden Gedanken" nennt. — Hier hat sich augenscheinlich auch das Problem etwas verschoben: denn da die Synonyma ja naturgemäß fast stets einen anderen Wortbau zeigen als die Grundformen, so bedeutet dieses Verfahren offenbar allermeist auch eine mehr oder minder weitgehende „Umlagerung" der versuchten Reimbildung — was also von unserem eigentlichen Ausgangspunkt bereits nicht unwesentlich entfernt. Immerhin ist der hier charakterisierte Standpunkt interessant genug: man könnte ihn als den „grammatisch-logischen" bezeichnen. Fraglich mag sein, ob hier nicht nachträglich eine stärkere Rationalisierung stattgefunden hat? Trotzdem könnte Ähnliches als wichtiges Teilmoment nicht nur hier, sondern auch bei ferner stehenden Vers- und Reimbildungsprozessen eine Rolle spielen. Eine gewisse „Entrücktheit" von dem reinen Klangproblem scheint ihm auf alle Fälle anzuhaften: aber diese Bemerkung soll hier nicht eigentlich axiologischen Charakter an sich tragen!

Wenn auch die in jene Rundfrage einbezogenen Persönlichkeiten davon nicht ausdrücklich sprechen, scheint doch noch mindestens eine weitere Möglichkeit der bewußt-willkürlichen Reimfindung zu bestehen, die dem Verf. selbst (besonders als Übersetzer!) einigermaßen vertraut ist. Gerade sie läßt sich freilich nur mühsam schildern. Doch läuft sie ungefähr auf folgendes hinaus: Der Reimsuchende probiert weder neue Konsonanten für die feststehenden Endungen, noch sucht er gleichbedeutende Wörter. Sondern er versucht — wenn der Reim längere Zeit nicht „anspringen" will — seinem Geist eine mehr neutrale Einstellung zu geben, die, ohne auf das rein Klangliche oder rein Gedankliche direkt abzuzielen, nur die poetisch-sprachliche Situation als solche festzuhalten sich bemüht. (Allenfalls spricht er auch die bereits vorhandenen Versfragmente halblaut oder laut vor sich hin oder fixiert dabei (optisch!) die etwa bereits gemachte Niederschrift.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0093
gefördert durch die DFG

Das „Probieren“ in irregulärer oder alphabetischer Ordnung vermeidet er sorgfältig, da er dies fast als „Störung“ empfindet (die wohl auch schon etwas axiologisch gefärbt ist).

Es muß hinzugefügt werden, daß meist mehr oder minder starke Aktivitätsgefühle diese Prozedur zu begleiten pflegen. Man kann sie auf das Wissen um ähnliche, erfolgreiche Bemühungen; um den latenten Reichtum eigener und fremder Reimbildungen; wohl auch auf das Zutrauen zu der ungeheueren Fülle der muttersprachlichen Formgebungen zurückführen.

Nach einiger Zeit — oder nach einer eingestreuten Ruhepause — springt dann gewöhnlich ein brauchbares Reimwort (mit dem entsprechenden Adnex!) an, ohne eigentlich rein individuell gesucht worden zu sein: die allgemein „determinierende Tendenz“ — wenn eine solche psychologische Personifikation als Erklärung gelten kann (?) — hat gewirkt.

Der Verf. ist überzeugt, daß nach dem Schema dieser, allerdings unzulänglichen, Schilderung bei den meisten, namentlich rein berufsmäßigen, Literaten die konkrete Reimfindung verläuft. Eine Überprüfung dieser Behauptung wäre natürlich sehr wünschenswert.

Drittens. Eine ansehnliche Rolle bei der Reimfindung spielt ferner auch das Vermeiden gefährlicher Reimwörter, d. h. solcher Wörter, zu welchen ein auch nur annähernd befriedigender Reim überhaupt nicht existiert. — Ein fast schon Instinkt gewordener „Horror“ vor solchen poetischen Sackgassen hat sich wohl den meisten einigermaßen reimgewandten Personen geradezu eingeprägt. So wird etwa der deutsche Literat in einem gereimten Versgebilde von vornherein jenen Wörtern am Zeilenende aus dem Wege gehen, die ihm von früher her als unbrauchbar bekannt sind (z. B. Mensch! Körper! Schluchzen! Silber! u. a.). Denn er weiß mit gefühlsmäßiger Sicherheit: Im Augenblick, da er von solchen Reimwörtern Gebrauch machen wollte, ist er gleichsam gelähmt! Er vermeidet sie daher, wie gesagt, fast schon instinktiv. — Die andere Seite dieser, scheinbar nur negativen, Bedingung ist ein gleichfalls schon fast als „Engramm“ wirkendes, unanschauliches Wissen um die quellende Fülle gewisser anderer Reimbeantwortungen (s. o.), wie sie, im Deutschen, z. B. manche unscheinbaren Infinitive gewähren (sagen, fragen, klagen, tragen, zagen ...), — falls man sie überhaupt benützen will. Diese, einst individuell erworbene, Kenntnis erleichtert natürlich ungemein die Reimfindung.

Viertens. Angaben einiger hervorragender Dichter (Liliencron, Spitteler u. a.) machen es wahrscheinlich, daß mindestens in gewissen Grenzfällen besonderer Reimkompliziertheit (z. B. bei vielreimigen Gedichten: Stanzen, Ghaselen, Sextinen u. a.) auch die sog. „Reimlexika“

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0094
gefördert durch die DFG

mit Erfolg benutzt werden können. — Wenn somit dies, als Tatsache, kaum zu bezweifeln ist, so sind doch die dadurch für die Reimfindung neu auftauchenden Schwierigkeiten dem psychologisierenden Ästhetiker ohne weiteres offenbar. Sie bestehen, erstens, in dem dabei auftauchenden Störungsmoment, das schon die rein körperliche Heranholung eines solchen Hilfsmittels unbedingt bedeutet. Zweitens, in der in gewissem Sinn doch desorientierenden und dezentralisierenden Wirkung, die eine ganz äußerlich geordnete Vorstellungsmasse wenigstens zunächst mit Sicherheit auslösen muß. Und man wird daher annehmen dürfen, daß eine ganz spezielle, längere Zeit fortgesetzte Schulung den Gebrauch dieses Instrumentes erst einigermaßen fruchtbar machen kann. (Über die Wertigkeit der so erzielten Reime ist damit allerdings noch kaum etwas gesagt!)

Fünftens. Eigenartig stellt sich uns dar die Reimfindung unter ganz abnormalen, besonders pathologischen Seelenbedingungen.

In Betracht kommen wohl im wesentlichen nur die folgenden vier: Traum, Trance, Wahn, willkürlich provozierte, toxische Erregungen. Da uns diese Betrachtung mit Leichtigkeit weit abführen könnte, so seien hiezu nur wenige Bemerkungen gemacht.

Die im Traum erzeugten Reime (sie finden sich, nach den persönlichen Erfahrungen des Verf., fast nur in den „Flachträumen“ des abklingenden Morgenschlafes!) zeichnen sich gewöhnlich durch klangliche Einfachheit aus. Irgendwie kompliziertere, etwa gar „reiche“ Reime, dürften kaum vorkommen. (Nebenbei gesagt: Infolge der, bekanntlich stark eingeengten, Axiologie des Träumenden pflegen ihm die dabei gefundenen Reime gleichsam als „Wunderwerke“ zu erscheinen!)

Interessant wäre die nähere Erforschung der Reimfindung in den Zuständen der sog. (spontanen oder willkürlich hervorgerufenen) Trance. — Hiefür nur ein Beispiel: Th. Flournoy („Des Indes à la planète Mars“) berichtet u. a. von ganz geschmackvollen Reimereien seines, von ihm Helen Smith getauften, Mediums. — Die Reime dieser Dame sind keineswegs konventionell. Die ungewöhnlichen, zerebralen Erregungsverhältnisse der „Trance“; vielleicht ekphorierte, ältere sprachlich-literarische Residuen mögen das erklären. Diese Reime scheinen spontan, fix und fertig aufgetaucht zu sein.

Innerhalb der eigentlich psychiatrisch-klinischen Sphäre ist ein Verse- bzw. Reimemachen eine gar nicht seltene Erscheinung. Es ist hier in erster Linie wohl an die unter dem Begriff „Manie“ subsumierbaren Fälle zu denken. Die pathologisch aufgewühlte Thymopsyche ist diesen Reimereien günstig, da ja überhaupt bei solchen Zuständen eine erhöhte sprachliche Bereitschaft besteht (vgl. Erwin Stransky, Das manisch-depressive Irresein, 1912, S. 43: „auch begünstigt die größere Bereitschaft klang-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0095
gefördert durch die DFG

licher Assoziationen, überhaupt die Behendigkeit, mit der die Kranken die Klaviatur ihres Vorstellungskreises handhaben, das Entstehen von allerlei zuweilen gar nicht üblen Witzen, Verslein und Aperçus ..."; und J. Lange, Abschn. „Manie" in: Handb. d. Geisteskrankheiten, hrsg. v. O. Bumke, Bd. 6, II, S. 89: „In diesem Stadium sind Wortspiele, Reimereien ... Wortstammassoziationen, Alliterationen an der Tagesordnung"). — Diese Reimquelle fließt rasch und reich. Ein „Suchen", „Probieren", „Verwerfen" ist für diese Patienten, ihrer ganzen Seelenverfassung nach, so gut wie ausgeschlossen, daher wohl auch, im allgemeinen, der Gebrauch komplizierterer Metren oder Reimformen. (Dafür finden sich öfters kindliche, stabreimähnliche Gebilde, wie z. B. bei einem Patienten Krafft-Ebings: „Flug, Fliege, Fleck ... Fisch, Fischerl, Haifisch ...)

Auch bei der Schizophrenie gibt es gelegentlich Reimereien, bes. bei den paranoiden Fällen dieser Gruppe. — Die Reime aus der letzten Lebenszeit Hölderlins (Spätform der Schizophrenie!) verraten z. T. noch die Meisterhand des großen Lyrikers, tragen anderseits ein eigentümliches „Etwas" an sich, das eine gewisse Leere des Klangbildes („genossen — verflossen; ferne — gerne ...") und der ganzen Diktion mit einer gewissen gemüthaften Entrücktheit unheimlich paart.

Vielleicht darf hier noch als markantes Beispiel aus dem psychopathologischen Grenzgebiet die erste Strophe aus dem Sonett eines altösterreichischen Irrenpfleglings (Paranoiker?) angeführt werden:

„Dann sterben sie in weißgetünchten Zellen
noch einmal, da sie einmal schon gestorben,
so wie die reife Frucht, die früh verdorben,
auch noch vom Baume stürzt, um zu zerschellen."

(Man beachte die wirkungsvollen, gleichsam gongartig dröhnenden Reime der Anfangs- und Endzeile, welche die dumpfbröckeligen Mittelzeilen mächtig umrahmen. Die ganze verzweifelte Stimmung des internierten Geisteskranken hat hier auch phonetisch einen ziemlich reinen Ausdruck gefunden. — Übrigens weist dieses lyrische Produkt zu dem aus ganz ähnlichen seelischen Verhältnissen herausgewachsenen vorletzten Gedichte N. Lenaus, „'S ist eitel nichts, wohin mein Aug' ich hefte" eine überraschende, formal-sprachliche Analogie auf! ... Ob hier eine unbewußte Anlehnung vorliegt?)

Unter den reimfördernden toxischen Erregungen kämen selbstverständlich vor allem jene auf Basis der akuten Alkoholintoxikation in Frage. Natürlich ist auch hier die Reimfindung fast ausnahmslos auf das Gebiet des rasch und mühelos Erhaschbaren eingeschränkt. — Einen ganz illustren Fall aus der deutschen Literaturgeschichte, der doch wohl in diesen Zusammenhang gehört, bietet uns Mörikes humorvoll gebrachtes Gedicht-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0096
gefördert durch die DFG

chen „Zur Warnung". — Man hört förmlich die lallende Zunge des Bezechten aus den fast sinn- und zusammenhanglosen Reimklangbildern heraus („Nachtigall — Wasserfall — ebenfalls — Wendehals — Wendehals — Tanzen — Pflanzen — Wasserfallls"). Aber der dem etwaigen alkoholischen „Grunderlebnis" hinzugefügte „Rahmen" macht das Ganze sofort zu einem kleinen Schmuckstück.

Bisher hat uns der Reim — als Ziel der „Reimfindung" — fast nur wie ein herausgelöstes Gebilde eines größeren Wort- und Sinnzusammenhanges beschäftigt. Das war, in gewissem Sinne, unnatürlich: schließlich ist auch das reimende Wort nur ein, freilich sehr wichtiger, Bestandteil jener gereimten Verszeilen, in denen es sich findet. Wir stellen ihn jetzt wieder in seine natürliche Umgebung hinein, die notwendigerweise sprachlichen Zusammenhang und gedanklichen Sinn einschließt. Zwischen Reim und Sinn bzw. Wortwahl läßt sich daher eine mehr oder minder innige Beeinflussung vermuten; schon rein psychologisch!

Diese ist in der Tat nachweisbar und tritt — sofern hier ein Minimum gedanklicher Stilisierung gestattet ist — in einer Doppelgestalt vor uns hin: Entweder der Reim wirkt auf den Sinn (und die sinnvolle Wortwahl), oder der Sinn wirkt auf den Reim! ... Wir müssen uns hier, aus Raumgründen, freilich ganz besonders kurz fassen.

Der erste Fall: Der gewählte Reim beeinflußt den (ursprünglich „in Aussicht genommenen") Sinn! — Es muß hier gleich bemerkt werden, daß, wie schon oben angedeutet wurde, eine wahrhafte „gedankliche Umprägung" zugunsten der Erhaltung des Reimes, bei einigermaßen vers- und reimgewandten Personen wohl nur ganz selten stattfindet. Immerhin können diese Extreme doch wohl den Rang von „Grenzwerten" beanspruchen, denen die psychische Wirklichkeit gewissermaßen „zustrebt". — Eine eigentliche Wertung des so beschriebenen Vorganges ist hiemit noch nicht beabsichtigt!

Dieser Beeinflussungen des Verssinnes und seiner Vorstellungswelt vom gewählten Reimwort her (das es zu erhalten gilt!) gibt es eine ganze Reihe: nachträglich beigebrachte Umschreibung; leichte Abbiegung; Konkretes statt Abstraktes (oder umgekehrt!); Fallenlassen oder Hinzufügung von Worten u. dergl. mehr.

In allen diesen Fällen zeigt sich natürlich die ganze Diktion mehr oder minder stark beeinflußt: das Bestreben, ein bestimmtes Reimwort in seiner Existenz zu erhalten, wirkt vielfach umgestaltend auf alles Vorhergehende ein.

Dem Reim, natürlich auch dem Vers zuliebe, wird etwa die Ausdrucksweise ungewöhnlich kompliziert (um „auszufüllen"), oder einfacher, ja überaus einfach: sie erstarrt zur Hieroglyphe, sie schrumpft zusammen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0097
gefördert durch die DFG

zum Sigill (um „Raum zu gewinnen"). Denn der Reim soll ja erhalten bleiben! . . . Belege hiefür kennt jeder einigermaßen Literaturkundige.

Der Fall, daß dem gewählten Reim zuliebe bedeutsamere Einschübe oder Weglassungen stattfinden, ist überaus interessant. Er ereignet sich keineswegs nur bei poetischen Dilettanten. Hiefür bloß zwei vielsagende Beispiele:

In einem seiner Briefe findet sich bei dem sprachgewaltigen Schopenhauer die Übersetzung eines kleinen Byron-Gedichtes. In diesem ist die Rede von einem Vögelchen, das auf dem einzigen Baume einer Wüstenlandschaft vom „fernen Freunde" singt. Die entscheidenden Reimworte im Original lauten: „a tree" — „of thee" („von Dir"). Schopenhauer, der offenbar seine Übertragung mit dem, von ihm festgehaltenen, Reimwort „Baum" begonnen hatte, reimte darauf „einsamer Raum" und ließ das überaus wichtige Personalpronomen ganz verschwinden. Eine recht bezeichnende Auslassung!

Ein überraschender Fall eines unerwarteten „Einschubs", durch den der Sinn vom Reim her nicht unwesentlich alteriert wird, findet sich in der bekannten Mehring'schen Übersetzung der ersten Strophe der „Internationale". — Hier lauten die französischen Originalzeilen: „Foules d'esclaves, debout, debout!" Und: „Nous n'étions rien, soyons tout" . . . Der Übersetzer hatte offensichtlich mit der letzten Zeile begonnen und sich für die Verszeile entschieden: „Wir waren nichts, und nun sind wir's . . ." Der Reim „wir's" sollte also bleiben, und nun suchte er eifrig nach einem Reimwort für die Parallelzeile. (Man könnte das als „retrograde Reimfindung" bezeichnen!) Er fand, so scheint es, kein wirklich adäquates, und half sich nun so, daß er, die Situation stark abbiegend und zugleich konkretisierend, die Wortvorstellung „Stier" verwertete. Seine Übertragung lautete infolgedessen: „Und vorwärts mit der Wucht des Stiers". Auf diese Weise kam also der „Stier" in die Internationale hinein!

— Ähnliches ereignet sich überhaupt nicht selten bei Übersetzungen in gereimten Versen (Freiligrath!).

Eine zweite Art, wie der Reim den Sinn beeinflussen könnte, bietet sich uns in der Möglichkeit, daß von einem überaus wichtigen Reimwort her ein ganzes — wenn auch meist wohl nur kleineres (?) Gedicht — abhängig bzw. „inspiriert" würde. (Man denke z. B. an die Mitteilungen, die uns E. A. Poe über die Rolle des Kehrreims „never more" bei der Genese seines „Rabens" machte und die man für im Wesen zutreffend halten darf.)

— Freilich hat die schon mehrfach erwähnte „Rundfrage" hier vorwiegend negative Resultate zutage gefördert. (Vielleicht wäre eine analoge Enquête bei romanischen Lyrikern der Gegenwart wesentlich anders ausgefallen?) Diese Art der Beeinflussung vom Reime her scheint also

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0098
gefördert durch die DFG

heute im deutschen Schrifttum nicht allzuhäufig zu sein! Immerhin spricht P. v. Preradovič, freilich nur hypothetisch, von dem möglichen Auftreten eines Reimes, „um den herum das Gedicht sich bildet". Auch mag hier die sehr vorsichtige und kluge Antwort ihren Platz finden, welche (der Lyriker und Philologe) O. B. auf die entsprechende Frage erteilte: „Der Wunsch, ein Reimwort gewissermaßen auszubauen, liegt meinem Typus weniger. Ich kann mir aber einen Dichtertyp denken, der aus den Variationen, die eine Reimendung darbietet, einen ganzen Ablauf, eine ganze lyrische Handlung macht." — Damit ist also auch jene Möglichkeit, wenn auch nur in bedingter Weise, bejaht.

Drittens — ist ja wohl überhaupt nicht zu bezweifeln, daß das Klangbild eines bedeutsamen Reimwortes den Inhalt des werdenden Gedichtes gelegentlich stark beeinflussen kann, wenigstens als Faktor unter Faktoren! — Und Paula v. Preradović versichert mit eindringlichen Worten: „Ein plötzlich auftauchender Reim vermag unter Umständen eine Tür aufzureißen, durch die blickend dem Dichter erst klar wird, wohin das Gedicht eigentlich will." In etwas anderem Sinn sagt auch ein anderer Teilnehmer jener Rundfrage, R. P.: „Ein Reimwort kann vor allem den Anstoß zu einem Bild geben, das sich einfügt oder anschließt, oder zu einer Nebenbemerkung."

Vielleicht sollte man die letzte Behauptung noch mit einer gewissen Einschränkung versehen und hinzufügen: ganz besonders dann, wenn eine gewisse „spielerische" Note in dem betreffenden Gedicht vorherrscht! Also etwa in den, orientalischen Mustern nachgeahmten, Ghaselen. — Platen z. B. ist ein Meister in der bunten Fülle verschwenderisch ausgestreuter Bilder und kurzer Betrachtungen, die er sich durch den Reim zutragen läßt und deren Spannweite vielfach ganz erstaunlich ist: im Ghasel 120 („Könnt' ich spielen eine Laute") gibt ihm der Reim — und hier doch gewiß nur der Reim — die verblüffende, doch reizvolle Schlußwendung ein:

„Nach dem Vließe deiner Locken
fährt mein Herz als Argonaute".

Das kann sich noch steigern: nehmen wir z. B. ein Gedicht des größten französischen Lyrikers des 19. Jahrhunderts, Paul Verlaines, seine reizende Pastorale (No. 2 von „La bonne chanson"). Augenscheinlich verdankt diese Schöpfung ihr prächtigstes Klangbild und damit wohl ein starkes, vorstellungserregendes und stimmungsetzendes Element dem gewählten Reimwort „ailles":

„Avant que tu t'en ailles,
Pâle étoile du matin
— Mille cailles
Chantent, chantent dans le thym . . ."

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0099
gefördert durch die DFG

... Solche Wunder, freilich nur psychologische Wunder, tut manchmal der Reim.

— Der zweite Fall: Der „Sinn“ wirkt auf den „Reim“! ... Hier ist zunächst die, fast selbstverständliche, Feststellung zu machen, daß die Wahl der Reimform und ihrer konkreten Ausgestaltung, genau so wie die Wahl des Metrums, der Vers- und Strophenform, vom „Sinn“ aus geschieht. (Das Wort „Wahl“ ist hier freilich nicht allzu intellektualistisch zu verstehen: in gewissem Sinne wählt nicht der Dichter jene Faktoren, sondern „es“ wählt sie; oder noch prägnanter ausgedrückt: „sie behaupten sich wie ein elastischer Halt gegenüber dem schwebenden Lyrisma“ [Vp. O. B.].) Hiefür Beispiele zu geben, ist wohl überflüssig.

Eine weitere Möglichkeit für das Wirken von „Sinn“ auf „Reim“ liegt in verschiedenartigstem Abwandeln, Umstellen, Brechen, Wiederholen, Aufgeben ... der sich darbietenden Reimworte bzw. Reimformen. — Aus Gründen der Raumknappheit können hier nur einige Andeutungen gegegeben werden.

Der Dichter kann z. B. die zunächst gebrauchte Reimart ändern; etwa, aus Sinngründen, statt männlicher Reime weiterhin weibliche oder klingende verwenden, oder umgekehrt.

Er kann die Position der Reimworte in dem entsprechenden Versbau (z. B. in einem Sonett!) aus Gründen künstlerischer Logik variieren. Er kann eine gereimte Neuzeile einflechten, um so die Umgestaltung von Gedankengang oder Gefühlsbild ästhetisch anschaulich zu machen. Er kann, etwa um einer bewußt-komischen Wirkung willen, Reime wählen, welche die Reimworte durch Versetzung der regulären Betonung grausam auseinanderbrechen (vgl. Eichendorffs Scherzpoesie „Auch ein Gedicht“, worin geknickte Reime wie: „Aktenschichten — Beleidígten; Gewährung — Begeistérung“ etc.), oder grammatisch-sprachlich unmögliche Wortformen fingieren (vgl. Musset: „... gigantesque / Tous ces discours-là me vesque“ (= vexent), nach H. Olovsson, Études sur les rimes ..., 1924, S. 144). In zumeist ungereimte Metren kann der bewußte Wille des Dichters den Reim plötzlich bedeutsam eindringen lassen und jenen Worten so stärksten Nachdruck verleihen (Shakespeare! Schiller! Leopardi!) Durch geschickte Benutzung der Technik des sog. Enjambements entstehen ganz eigentümliche, schwer analysierbare, Reimwirkungen vom Dichtergeiste her (K. F. Meyer!). Der tautologisch-homonyme Reim — der freilich auch den frühen Perioden des europäischen Schrifttums durchaus nicht fremd ist — sucht heute gewisse, ganz komplizierte, seelisch ausgeglichene Situationen raffiniert abzuspiegeln (Mallarmé, z. B. in „Hommage“). Und wieviel wäre hier noch zu sagen!

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0100
gefördert durch die DFG

Besonders eindrucksvoll zeigt sich das Verhältnis von Sinn: Reim in dem bewußten Aufgeben eines bereits gewählten Reimwortes oder Klangbildes. — Auch die bedeutendsten und gewandtesten, originalen Reim-Versdichter sehen sich öfters vor diese Notwendigkeit gestellt, gar nicht zu reden von den Erfahrungen (auch geübter!) Übersetzer, die, wenigstens bei mehrfach gereimten Versen, häufig nicht umhin können, das bereits in Aussicht genommene Reimwort wieder fallen zu lassen, weil sonst das entsprechende Reimecho in Frage gestellt oder auch die ganze Versstruktur in ihrer Existenz bedroht wäre.

R. M. Werner (Lyrik und Lyriker, S. 571 ff.) hat eine ganze Reihe von Beispielen aus den Werken hervorragender deutscher Schriftsteller angeführt, die solchen, verschieden tief reichenden Veränderungen der ursprünglichen Reimfindung stattgaben. Sogar das gewaltige Gedicht Mörikes „An einem Wintermorgen“ ist, mit seiner ersten Verszeile, hier vertreten.

Ganz analog, und sehr charakteristisch, lautet die Erklärung Jos. Weinhebers zu diesem Punkt: „Es kommt schon mitunter vor, daß ich ein gewähltes Reimwort wieder aufgebe; einen Augenblick erschien es mir richtig, am nächsten Tag blaß. Dann grüble ich mit Willen so lange, bis meine Vorstellung und mein Gefühl durch den Vers gedeckt erscheinen.“ — Der zweite Satz formuliert ganz ausgezeichnet den Prozeß des Einwirkens der sinnhaften Funktion auf die Reimfindung!

Die naheliegende Frage, ob jene Änderungen nicht vielleicht doch letzten Endes öfter der reinen Euphonie zuliebe denn aus Gründen des gedanklichen oder stimmungsmäßigen Zusammenhanges stattfinden, läßt sich ganz allgemein schwerlich beantworten. Es mag auch da individuelle Differenzen geben. Sehr schätzenswert wären ausgiebige, womöglich statistisch geordnete Angaben über die konkreten Erfahrungen eifriger und geschickter Übersetzer bei ihrer Tätigkeit. Sie liegen noch nicht vor!

— An diesem Punkt unserer Ausführungen angelangt, dürfen wir vielleicht der Betrachtung eine gewisse Drehung geben und unseren früheren Gesichtswinkel, der hauptsächlich ein psychologisch-deskriptiver war, mit dem eigentlich axiologischen vertauschen, der die Wertfrage, die uns freilich schon immer gleichsam „über die Schulter guckte“, nunmehr mit voller Absicht in den Vordergrund rückt.

Wir dürfen somit hier vielleicht folgende Fragen stellen:

Erstens. Welche werthaft-ästhetischen Wirkungen lassen sich von Reimfindung und Reimwerdung allgemein-psychologisch erwarten?

Zweitens. Nach welchen Kriterien pflegen wir im Einzelfall die Wohlgefälligkeit und Wirksamkeit der gefundenen Reime zu bemessen?

Drittens. Was ergibt sich daraus für die ganze Stellung des Reimes

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0101
gefördert durch die DFG

(besonders in der europäischen Literatur!) vom Standpunkt einer wertenden Ästhetik?

— Wir müssen uns leider auch hier überaus kurz fassen.

Zum ersten Punkt ist in Kürze etwa folgendes zu sagen: Mag auch die Einwirkung des Reimes auf Gedankengang und Bauform des betreffenden dichterischen Gebildes sehr verschiedenartig sein, so läßt sich doch ganz allgemein-psychologisch erwarten, daß, wenigstens innerhalb gewisser Grenzen und in der großen Mehrheit der Fälle, der Reim im Sinne einer gewissen Verstärkung, Selektion, Präzision und Konzentration sich geltend machen wird. — Denn durch sein eindrucksvolles Schallbild, das noch dazu meist eine ausgezeichnete Stelle (am Ende des Verses!) einnimmt, verleiht er naturgemäß dem gewählten Wort eine über dessen reimlosen Prosasinn weit hinausreichende Gehobenheit. Das wird in der Regel als ästhetische Wirkung empfunden werden! — Auch wird jener leise Druck, den die Notwendigkeit der Reimfindung selbst bei den routiniertesten Dichtern meist hervorbringt, sicherlich oft zu einer unvermeidlichen, gleichsam erzwungenen „Auswahl" unter den andrängenden Bildern, Gedanken, sprachmöglichen Ausdrücken führen, zu einer „sichtenden Auswahl aus der Füllungsbuntheit" (Andr. Heusler); auch das kommt natürlich dem Vers- und Gedichtzusammenhang stets zugute! (Mit Recht sagt darum der Wiener Lyriker Friedrich Kraissl in diesem Sinn: „Sehr oft ist eine Beschränkung der Möglichkeiten insofern für die Verse günstig, als sie zu einer Präzisierung des Ausdrucks anspornt!"). — Schließlich kann und wird der Reim auch vielfach „konzentrierend" wirken, in der Richtung nämlich, daß (was ja mit dem früheren zusammenhängt!) die instinktmäßige oder bewußte Verteilung der führenden Vorstellungen auf gewisse Reimwörter sozusagen bestimmte „Zentren" schafft, um die hier die ganze andere Vers- und Gedankenmasse gravitiert. (Bildlich könnte man dann davon reden, daß jene Reimstellen wie „Eckpfeiler" ragen, wie „Fahnen" flattern u. dergl. m.) Das bedeutet natürlich meist einen großen Gewinn für die ästhetische Gliederung und Erfassung jenes Kunstgebildes.

Wenn über den eben erörterten Punkt kaum ein ernsthafter Zweifel möglich ist, so liegt die Sache anders hinsichtlich der zweiten Frage, welche zu erfahren wünscht, wonach wir eigentlich, im Einzelfall, die Wohlgefälligkeit in der Wirkung der gefundenen Reime bemessen?

Hierüber können die Meinungen wohl stark auseinandergehen, und leider tun sie dies in der Tat!

Fast wäre man geneigt, die hiebei prinzipiell möglichen Werturteile in die Form von Antithesen zu kleiden: Wollen wir, über den reinen Wohlklang hinaus, die kraftvolle Ursprünglichkeit des Reims zum Wert-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0102
gefördert durch die DFG

kriterium machen oder seine stark überarbeitete Stilform? Seinen „Reichtum“ („la rime riche“) oder seine — oft auch sehr raffinierte — Einfachheit (St. George, Mallarmé!)? Seine uns gleichsam entgegenquellende mütterlich-sprachliche Vertrautheit oder seine Fremdartigkeit? (Wieviele fremdartige, verblüffende Reime haben sich nicht Dichter wie V. Hugo, Freiligrath, Liliencron ... geleistet!) usw.

Es läßt sich hier nicht ohne weiteres pro oder kontra entscheiden, wohl deshalb nicht, weil bei jedem Reim sehr verschiedene ästhetische Faktoren (phonetische, biologisch erregende, anschauliche, abstrakt-ideelle, Bekanntheits-Qualitäten usf.) sich zu einer Wirkung vereinigen, an der verschiedene Seelentypen ein verschieden stark betontes Wohlgefallen zu erleben vermögen. — Freilich, die Freude am rein Euphonischen muß doch, so sollte man annehmen, einen „unbeweglichen Punkt“ für das Werturteil abgeben? Aber sogar die Hochwertigkeit des „reinen Wohllauts“ läßt sich in gewissem Sinn antasten: bedeutende Dichter wie Byron, S. Petöfi u. a. haben z. T. recht grob oder rauh gereimt, der große umgarische Lyriker tat es vielfach in einer Form, die zwischen modernem Endreim und bloßer Assonanz eine höchst sonderbare Mitte hält („gádor — mámor; Debreczen — emlékezen; odáig — elválik ...“), dennoch empfinden wir diese Reime als ästhetisch wertvoll! Und, auf der andern Seite, wirken manche Reime richtiger Reimkünstler (Rückert! Geibel! einige „Parnassiens“ usw.) auf viele Leser oder Hörer eintönig, ja geradezu erschlaffend. Umstände wie naturalistische oder idealistische Einstellung, Nachwirken großer Schulen und Traditionen, Vorliebe oder Abneigung der Zeit für versifikatorische Kunststückchen ... spielen hier eine nicht ganz geringe Rolle.

Eine ganz besondere Stellung wird man wohl, wenn dies hier eingefügt werden darf, gewissen (gewollt-)komischen Reimen anweisen müssen. Hier kann — manchmal — nur ein, vorsichtig sich anschmiegendes, „Mitgehen“ des Lesers oder Hörers den künstlerischen Absichten völlig gerecht werden, namentlich dann, wenn eine, zweifellos vorhandene, große Formgewandtheit sich vor unsern Augen gleichsam „gehen läßt“ und so z. B. gewaltsame, klapprige, akzentversetzende, mißtönende Reime produziert. (So bringt uns z. B. der geistvolle, versgewandte Swift bewußtkomische Reime wie „phrase are — Caesar; yonder — salamander“ u. a.). Oft ist dabei der Hintergrund solcher, anscheinend „komischer“ Reime tiefernst (Byron!) oder noch häufiger Ausdruck eines wilden, barocken Lebensgefühls:

„In ihren tollsten Kapriolen
da küssen, glühend und verstohlen,
sich tiefster Schmerz und höchste Lust.“

— All das will bei der ästhetischen Einschätzung wohl beachtet sein!

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0103
gefördert durch die DFG

... Man kann in diesem Zusammenhang auch die etwas weiter ausgreifende Frage stellen, ob von Seite des Genießers vorgetragener oder selbstgelesener Verse das Wissen um die in jener Reimfindung liegenden Formschwierigkeiten und deren Bezwingung durch den Dichter den Eindruck zu verstärken und das positive Werturteil zu begünstigen vermag?

Diese Frage, die wiederum kaum allgemein verbindlich zu beantworten ist, hat Bejaher und Verneiner gefunden! Unter den Romanen meinte z. B. der Routinier Voltaire, der Leser dürfe um keinen Preis etwas von des Dichters Arbeit am Reime merken („que le lecteur n'aperçoive pas qu'on a été occupé de la rime"), während Victor Hugo die genau entgegengesetzte Ansicht vertrat und unser Interesse am Reim geradezu auf ein Verdienst der besiegten Schwierigkeit („mérite de difficulté vaincue") zurückführt (nach H. Olovsson, Études etc., S. 154). Auch hier mögen Differenzen der produktiven und rezeptiven Individualität eine solche Unentscheidbarkeit verständlich machen!

Nach dem eben Gesagten wird man erwarten dürfen, daß auch die Beantwortung unserer d r i t t e n — und letzten — Frage auf prinzipielle Bedenken stößt. In der Tat verhält sich das so! Denn es ist sehr schwer, wenn nicht geradezu unmöglich, zu einer endgültigen Entscheidung darüber zu gelangen, ob, eben im Hinblick auf die unerhörte Problematik, welche in der Reimfindung steckt, die einst erfolgte Einführung des „Endreims" in das europäische Schrifttum, alles in allem, einen ästhetischen Gewinn bedeutete?

Natürlich liegen diese Dinge schon einigermaßen verschieden bei den einzelnen europäischen Volksstämmen!

So wird man z. B. kaum leugnen können, daß der Reim (als Endreim) dem Bau der deutschen Sprache nicht so gemäß ist wie dem der romanischen. — Schon W. G r i m m sagt: „Die deutsche Sprache konnte bei der Mannigfaltigkeit ihrer Endungen nicht so leicht wie die romanische gleiche Reime auf einander folgen lassen ..." („Zur Geschichte des Reimes", in: Kl. Schr. Bd. 4, 1887, S. 310). Und ein ganz moderner Forscher, A. H e u s l e r, präzisiert: „Dem deutschen Dichter ist der reine Reim weit mehr Fessel als dem romanischen, dessen Sprache die Menge der starktonigen Endungssilben als Reimträger hergibt ..." „Der Endreim war sozusagen vorausbestimmt für die romanischen Tochtersprachen und ihr Versmaß; da erst wird er zum leichten Spiel ..." (Deutsche Versgeschichte, Bd. II, 1927, S. 25). — Folgt daraus bereits ein endgültiges Werturteil? Schwerlich! Denn auch die Dynamik des Kampfes kann ja ästhetisch wirken (s. o.). Aber freilich mag der Reim im Deutschen hin und wieder Gedankenkeime vernichtet oder verunstaltet haben, die ohne ihn vielleicht

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0104
gefördert durch die DFG

sich freier entfaltet hätten. Doch nur unsichere Spuren dieser Fragestellung lassen sich hier eine Zeitlang verfolgen.

Weiter: Das Maß der individuell erworbenen (übrigens einer Steigerung fähigen) Geschicklichkeit der Vers- und Reimbehandlung weist doch ganz gewaltige Unterschiede auf! Mögen manche Dichter vor unseren Augen einen unaufhörlichen — und nicht immer siegreichen — Kampf mit Metrum und Reim aufführen, so gilt doch für andere wieder das hübsche Wort, der Reim (la rima) sei „spesso collaboratrice di poeti veramente grandi“ (Mario Pelaez).

Vor allem aber: Was, allgemein-theoretisch, für die ästhetische Wertigkeit des Reimes in dieser oder jener Literatur angeführt werden kann oder könnte, liegt doch ganz gewiß tief unter dem, was tatsächlich durch das Medium des Reimes unsere ganze ästhetische Persönlichkeit lustvoll ergreifen, erschüttern, bereichern kann und daher letztlich auch unser konkretes Werturteil bestimmt. Nicht das äußere Gesicht des gefundenen Reimes, für das man recht leicht Normen ersinnen und Paradigmen aufstellen konnte (man denke etwa an Boileau und A. Pope!), ist für unsere konkrete Bewertung dieses Gebildes maßgebend, sondern seine ästhetische Tiefenwirkung.

Ihre Tatsächlichkeit und (in gewissem Sinn!) Unableitbarkeit ist zugleich eines der stärksten Argumente gegen jede allzu schulmäßige, allzu intellektualistische Psychologie und Axiologie. Denn jeder schöne, kräftige, interessante, malerische, auch klanglich gleichsam „Hintergründe eröffnende“ Reim ist stets eine Art Glücksfall — P. v. Preradović spricht von den „gottgeschenkten“ ersten Zeilen oder plötzlich aufleuchtenden Reimworten —, der psychologisch nicht völlig erklärbar ist und dessen Wirkungsweise sich nicht rein rational umschreiben oder abwägen läßt. Es ist hier wie bei der Struktur eines Marmorblocks, der dem Dargestellten zu Hilfe kommen kann (kann!), oder wie bei dem eigenwilligen Fadenzug in einem Gobelin, der manchmal ein intensives, theoretisch kaum erfaßbares „Plus“ an ästhetischer Wirkung gewährt.

In diesem Sinn darf man vielleicht, abschließend, sagen, daß das Problem der Reimfindung, ganz zu Ende gedacht, wieder einmal die Rolle des Irrationalen in unserer Seelen- und Wertlehre eindrucksvoll vor Augen führt!

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0105
gefördert durch die
DFG

# Die Raumanschauung bei Pindar

Von

**Margarete Riemschneider-Hoerner**

Um die Raumanschauung des Pindar zu verstehen, müssen wir sie von der des Homer absetzen. Nicht etwa, weil die Pindarsche Form des Sehens und Empfindens die spätere, sondern weil sie die polar entgegengesetzte ist. Homer könnte in Bezug auf sein Verhältnis zur räumlichen Umwelt gut nach Pindar gelebt haben, ja sein barockes, auf Unendlichkeit ausgehendes Raumgefühl würden wir in der Neuzeit als spät und entwickelt der früheren klassischen Form — der des Pindar — gegenübersetzen. Gerade die Antike lehrt uns deutlich, daß wir uns von der Vorstellung einer geradlinigen Entwicklung des Sehens gar nicht energisch genug befreien können. Man wird Homer nie verstehen können, wenn man ihn stets unter dem Blickpunkt des Frühen betrachtet[1]).

Aus methodischen Gründen also beginnen wir mit Pindar und wollen erst dann, wenn das Bild gerundet dasteht, versuchen seine Raumanschauung der des Homer gegenüberzusetzen.

Die Raumanschauung Pindars ist eine klassische[2]). Wenn wir Parallelen heranziehen wollten, so müßten wir Raffael nennen und Goethe, aber nicht Rembrandt oder den Barock im Allgemeinen, wie dies geschehen ist[3]). Die Dunkelheit und Regellosigkeit der Pindarschen Bilderhäufung hat mit Barock nichts zu tun und besteht zum großen Teil nur für uns. Für das Helldunkel verweise ich auf meine Ausführungen über „Farbe und Licht bei Homer“[4]). So äußerlich liegen die Dinge nicht! Ein

---

[1]) In der Vasenmalerei liegen die Dinge klarer und einfacher. Hier stellt das 7. Jahrhundert sehr deutlich einen ausgesprochenen Spät-, ja fast Zersetzungsstil gegenüber dem 8. Jh. dar. Aber man sollte barock und spät nur mit Vorbehalt in eins setzen. Jeder Stil hat Zerfallserscheinungen gegenüber dem Vergangenen und Versuchskunststücke gegenüber der folgenden Zeit. Es gibt Zeiten ruhiger Entwicklung und ausgesprochene „Sturm- und Drangperioden“ für jeden Stil.

[2]) Vgl. M. Riemschneider-Hoerner, Der Wandel der Gebärde in der Kunst, Frankfurt 1939.

[3]) Schmidt-Stählin, Griech. Literaturgeschichte I 1, S. 597.

[4]) Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd. XXXV, 1941.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0106
gefördert durch die DFG

heller Himmel und eine dunkle Hölle machen noch keinen Rembrandt. Es ist richtig, zusammengehörige Zeiten zusammen zu sehen, aber dann mit vollem Gewicht und auf der ganzen Linie, nicht mit einzeln herausgegriffenen Beispielen.

Wenn Pindar einen Raum bezeichnen will, so umschreitet er ihn von den Grenzen her. Er gibt jeweils die äußersten Entfernungen an. Damit ergibt sich das Dazwischenliegende als Ganzes, als klar abgegrenzter Teil, den man als Einheit überschaut. Ein geräumiges Schlafzimmer wird *μεγαλοκευθής* genannt (P. 2, 33): Großes bergend, Großes umschließend. Das Umschließen, das Bergen gibt das Maß für den Raum. Aus Vielem Weniges aussuchen heißt: „die Grenzen des Vielen zusammenziehen in Kürze“[5]). Es ist also kein Aussuchen, es ist ein Umspannen von außen her. So wird auch das Leben als umstecktes Gebiet gefaßt. Seine Grenze ist der Tod. Sterben ist Schreiten „zur schönen Grenze des schwarzen Todes“[6]). Der Sterbliche „kennt nicht die Grenzen seines Todes“. Das bedeutet: er kennt nicht die Dauer seines Lebens. Zeitliche Vorstellungen setzen sich in klassischen Zeiten mit Vorliebe in räumliche um, da der Raum gegenüber der Zeit die leichtere Überschaubarkeit hat. Er läßt sich eher als Ganzes, als Einheit darstellen. So wird das Leben auch verglichen mit einem Laufen nach dem Ziel. Dieses Ziel aber ist nicht ein bestimmter Lebensinhalt, etwa die bei Homer so ersehnte Behaglichkeit des Alters, das Ziel ist der Tod. Wir wissen nicht, wann wir es erreichen, der Tod bleibt aber der Blickpunkt, das Mal am Ende der Rennbahn[7]).

Apollo „weiß aller Dinge gewisses Ziel und alle Wege“[8]). Auch hier wird für das Geschehen und das Wissen um dieses zuerst der Endpunkt gesetzt als räumliche Überschau. Wenn Achill durch seine Taten vor Troia den endlichen Fall der Stadt herbeiführt, so „brückt er den Atriden die Heimkehr“[9]). Die Heimkehr ist eine Sache, die zeitlich und räumlich vor sich geht. Der Damm aber — bewußt im Widerspruch zu der Ungewißheit der Seefahrt gebraucht — ist ein sehr deutlich räumliches Motiv und wird nur gewählt, um sofort das Ende, das Ziel nennen zu können. Pindar hätte auch sagen können: er eröffnete ihnen den Weg zur Heimfahrt, aber das wäre nur ein halbes Tun gewesen, eine unfertige Tat.

Daß man eine ganze lange Heimkehr überbrücken, mit seinen Gedanken Hier und Dort, Anfang und Ende zusammenfaßt, die Mitte aber, das eigentliche Geschehen als unwesentlich ausfallen läßt, das ist klassisch. Fragment 137 heißt es: „Glücklich wer, nachdem er solches schaute,

---

[5]) P 1, 81: *πολλῶν πείρατα συντανύσαις ἐν βραχεῖ.*
[6]) P 11, 56: *μέλανος ἂν ἐσχατιὰν καλλίονα θανάτου ἔσχε.*
[7]) N 6, 6: *οὐκ εἰδότες . . . ἄντινα ἄρ ἔγραψε δραμεῖν ποτὶ στάθμαν.*
[8]) P 9, 45: *κύριον ὃς πάντων τέλος οἶσθα καὶ πάσας κελεύθους.*
[9]) I 8, 56 *γεφύρωσέ τ᾽ Ἀτρεΐδαισι νόστον.*



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0107
gefördert durch die DFG

unter die Erde ging! Er weiß des Lebens Ende, er weiß den gottgegebenen Anfang“[10]). Was aber weiß er von dem Leben selbst? Gemeint ist natürlich ein ganzes erfülltes Leben, es genügt aber die Konturen zu ziehen. Damit ist Klarheit und Geschlossenheit erreicht. Oder es steht da: „die Anfänge wurden von den Göttern gegründet... im guten Gelingen besteht die Spitze des allseitigen Ruhmes“[11]). Daß man das Ziel als Wichtigstes nennt, ist weniger erstaunlich, als daß der Anfang nie vergessen wird. Eines ohne das andere fällt gleichsam ins Leere. Anfang und Erfüllung, Wurzel und Krone bedingen die endgültige feste Gestalt.

Wir könnten diese Art der Raumvorstellung linear nennen als ein Sehen in Umrissen, wobei die Innenzeichnung fehlt, aber eine solch pedantische Übertragung der Wölfflinchen Grundbegriffe ist weder glücklich noch nötig. Nicht die Grenze als solche ist hier das Wesentliche, sondern die Umgrenzung, um eine Überschaubarkeit zu erreichen, um die Dinge zusammenzuhalten, damit sie nicht ins Fließen kommen, sich nicht im Unbestimmten verlieren. Denn das Wichtigste bleibt die Einheit, die Homogenität des Umgrenzten. Goethe sagt in den Wahlverwandtschaften: „denn indem man die Kinder für einen weiteren Kreis zu bilden gedenkt, treibt man sie leicht ins Grenzenlose, ohne im Auge zu behalten, was denn eigentlich die innere Natur fordert.“ Diese innere Natur ist das, was Pindar *φυᾷ* nennt, „aus eigenem Wesen“. „Weise ist, wer vieles weiß aus eigenem Wesen“[12]). Auch für ihn ist nichts tadelnswerter als ein Mann „von ziellosem Gemüt“, *νόῳ ἀτελεῖ*[13]). Weltanschauung und Raumanschauung lassen sich nicht trennen. Wir werden auf die Gegründetheit, auf die Enge des Blickfeldes in der klassischen Raumanschauung noch zurückkommen. Hier handelt es sich nur um das Umspannen der Grenzen vom Ausgangspunkt aus, so wie der Zirkel seine Kreise nur schlagen kann, wenn er mit einem Fuß fest im Boden ruht.

Die Furcht vor dem Grenzenlosen, das Verwurzeltsein im engen Kreise, das ist es, was auch jeder klassischen Kolossalität, jedem Superlativ, jeder Übertreibung doch noch irgendwo eine Grenze setzen läßt. Pindar möchte die Glückseligkeit dessen, der sich Ruhm erwirbt, gewiß nicht verkleinern, wenn er von ihm sagt, daß er, ein Gottgeehrter, „an den äußersten Grenzen der Glückseligkeit seinen Anker wirft“[14]). Er tut es

---

[10]) F. Dornseiff, Pindar übersetzt und erläutert, Leipzig 1931. *Ὄλβιος, ὅστις ἰδὼν ἐκεῖνα κοίλαν εἶσιν ὑπὸ χθόνα· οἶδεν μὲν βιὸν τελευτάν, οἶδεν δὲ διόσδοτον ἀρχάν.*

[11]) N 1, *ἀρχαὶ δὲ βέβληνται θεῶν . . ἔστι δ' ἐν εὐτυχίᾳ πανδοξίας ἄκρον.* Vgl. auch fr. *Θεοῦ δὲ δείξαντος ἀρχὰν ἕκαστον ἐν πρᾶγος, εὐθεῖα δὴ κέλευθος ἀρετὰν ἐλεῖν τελευταί τε καλλίονες.*

[12]) O 2, 94 *σοφὸς ὁ πολλὰ εἰδὼς φυᾷ.*

[13]) N 3, 24

[14]) I 6, 11 *ἐσχατιᾶς ἤδη πρὸς ὄλβον βάλλετ' ἄγκυραν θεότιμος ἐών.*

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0108
gefördert durch die DFG

an der äußersten Grenze, aber doch an einer Grenze und er wirft seinen Anker, er befestigt sich dort, er kommt zur Ruhe. Vers 22 des gleichen Epinikions heißt es dann, daß die tausend schönen Taten auf hundert Fuß breiten zusammenhängenden Straßen bis jenseits der Nilquellen und durch das Land der Hyperboreer dringen. So wenig sparsam er mit Zahlen und Entfernungen umgeht, die Raumvorstellung bleibt deutlich und wird durch die Breite und durch das Zusammenhängen der Straßen noch eigens unterstrichen[15]). Auch Hippokleas kann zwar nicht in den Himmel steigen, was aber an Glanz dem Menschen ereichbar ist, dorthin, soweit ein Schiff fahren kann, ist er gelangt[16]). Also auch hier nicht ins Unbestimmte hinein. Ja, Pindar geht soweit, sich über seine exakten Raumangaben bei ganz abstrakten Dingen und das Warum seiner Grenzziehung selbst Gedanken zu machen: „So reicht Theron jetzt durch seine Tüchtigkeit von seinem Hause bis an die äußersten Grenzen und berührt die Säulen des Herakles. Weiter hinaus ist für die Weisen kein Weg und für die Toren. Ich werde gewiß nicht dahin folgen, ich wäre denn ein dummer Tropf“[17]).

Diese derbe und pathetische Versicherung macht uns sehr eindringlich darauf aufmerksam, daß die Beteuerung dem Dichter wichtig ist. Und dennoch steckt keinerlei Tiefsinn dahinter. Wo es keine Wege gibt, kann man als Vertreter einer klassischen Weltanschauung sich nicht auf Abenteuer einlassen. Die Möglichkeit dies dennoch zu tun besteht. Aber dann ist man eben ein κενός, ein leerer Kopf. Es führt ja zu nichts. Auch für den Unweisen ist kein Weg da, kein Erfolg. Wichtig aber die Ängstlichkeit, mit der das „von zuhause“ betont ist! Die Säulen des Herakles sind doch schon erschreckend weit. Also nun ja nicht den Ausgangspunkt verlieren, damit es nicht den Anschein erweckt, als treibe man wurzellos hinaus ins Weite. Wieder ist es das Überspannen eines festumgrenzten Gebietes, keineswegs ein Hinauseilen, ein Ins-Weite-Strömen. Die Säulen des Herakles, das Land der Hyperboreer und der Nil werden immer wieder als Grenzen genannt, worüber hinaus es keinen Weg gibt[18]). Ja, es ist ein Verdienst des Herakles, daß er der Erde hier „ihre Grenzen gesetzt hat an dem schiffbaren Ende seiner Fahrt“[19]). Immer aber wird in Form einer Tatsache oder als eine Mahnung auf den Ausgangspunkt,

---

15) *μύριαι δ'ἔργων καλῶν τέτμηνθ' ἑκατόμπεδοι ἐν σχερῷ κέλευθοι, καὶ πέραν Νείλοιο παγᾶν καὶ δι' Ὑπερβορέους.*

16) P 10, 27 *ὁ χάλκεος οὐρανὸς οὔποτ' ἀμβατὸς αὐτῷ. ὅσαις δὲ βροτὸν ἔθνος ἀγλαΐαις ἁπτόμεσθα περαίνει πρὸς ἔσχατον πλόον.*

17) O 3, 45: *νῦν γε πρὸς ἐσχατιᾶν Θήρων ἀρεταῖσι ἱκάνων ἅπτεται οἴκοθεν Ἡρακλέος σταλᾶν. τὸ πόρσω δ'ἔστι σοφοῖς ἄβατον κἀσοφοῖς. οὐ μὰν διώξω· κενὸς εἴην.*

18) Vgl. I 4, 11; N 3, 21; N 4, 69; I 2, 41.

19) N 3, 26: *πόμπινον κατέβαινε τέλος καὶ γᾶν φράδασσε.*

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0109
gefördert durch die DFG

auf das Zentrum hingewiesen. „Durch Mannestaten fassen sie von ihrem Hause aus bis an die äußersten Säulen des Herakles“[20]) oder: „Über Gadeira hinaus ist nicht zu dringen. Wende wieder zurück zu Europas Lande die Geräte deines Schiffes“ (Dornseiff)[21]).

Selbst beim Springen, wo es doch nur auf die Weite ankommt, zumal wenn es sich um einen bildlichen Vergleich mit der geistigen Schwungkraft handelt, wird das „von hier aus“ nicht vergessen. Das Messen, das Überspannen ist wichtiger als der Elan. „Möge mir einer weit von hier aus die Zeichen für meine Sprünge setzen!“[22]). Man könnte einwenden: Pindar paßt sich seiner Zuhörerschaft an und verwendet deshalb mit Vorliebe Vergleiche aus dem Sportleben. Da er aber doch sonst so sehr mit seltenen und gesuchten Vergleichen prunkt, wird er sich eben der Banalität dieser „Geistessprünge“ nicht bewußt geworden sein. Sie erscheinen ihm unanstößig, ja vielleicht sogar besonders treffend. Sie liegen viel zu eng im Bereich seiner Raumanschauung, als daß er sich eigens auf sie hätte besinnen müssen, um zu gefallen.

Das Gleiche gilt von seiner Warnung, die Grenzen des Erreichten nicht zu überschreiten. Er ermahnt den Chromios, „auf keine weiteren Warten seinen Fuß zu setzen“. Es sei dies nicht schicklich für den Menschen[23]). Warten stehen an den Grenzen, wo hinaus es ins feindliche Land geht. Die Grenzen und die Grenzbefestigungen immer wieder weiter hinauszuschieben, ist ein Unternehmen, das nur schrittweise vor sich gehen kann. Aber wir sehen förmlich dieses gemessene Schritt vor Schritt marschieren, dieses Haften mit den Füßen. Nirgends ein übereiltes Dahinstürmen, kein Brescheschlagen, kein Fluten wie bei Homer ins Ungewisse hinein, sondern ein Besetzen von einzelnen Punkten, nacheinander, in meßbaren Abständen wie Wegzeichen an der Straße. Das ist für den Klassiker Fortbewegung im Raum. Das gilt für Pindar, wie es für Goethe gilt. Hier und dort die gleiche Art, den Raum zu messen und nach Blickpunkten, in Schichten zu zerlegen: „In der Tiefe erblickte man ausgebreitete Teiche; drüben bewachsene Hügel, an denen sie sich hinzogen; endlich steile Felsen“[24]). Nicht um einen besonderen Jargon handelt es sich bei Pindar, sondern um klassisches Sehen.

Kein Wunder, daß Vergleiche mit den Füßen oder Sandalen eine solche Rolle bei ihm spielen. Die Füße sind Sinnbild für Gegründetheit, Festigkeit, Nähe. „Wer bloß Gelerntes besitzt, tritt niemals auf mit sicherem

---

[20]) I 4, 11: *ἀνορέαις δ'ἐσχάταισιν οἴκοθεν στάλαισι ἅπτονθ' Ἡρακλείαις.*

[21]) N 4, 69: *Γαδείρων τὸ πρὸς ζόφον οὐ περατόν. ἀπότρεπε αὖτις Εὐρώπαν ποτὶ χέρσον ἔντεα ναός.*

[22]) N 5, 20 *μακρὰ δὴ αὐτόθεν ἅλμαθ' ὑποκράπτοι τις.*

[23]) N 9, 47 *οὔπως ἔστι πόρσω θνατὸν ἔτι σκοπιᾶς ἄλλας ἐφάψασθαι ποδοῖν.*

[24]) Wahlverwandtschaften.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0110
gefördert durch die DFG

Fuß“ (Dornseiff)[25]). „Seinen Fuß draußen haben“ bedeutet: zur Untätigkeit verdammt sein[26]). „Treib mir vor die Füße, sag an“ will meinen: ergreife den Gegenstand, sprich[27]). Auch hier wieder finden wir ein Bild aus dem Sportleben: „Ich stehe leichten Fußes und hole Atem, ehe ich spreche“ (Dornseiff)[28]). Das ist die Stellung vor dem Ansetzen zum Sprung, eleganter und hübscher als das Malsetzen für Geistessprünge. Dasselbe meint die etwas wunderliche Aufforderung: „Schwimme fort mit leichtem Fuß“[29]). Das Schwimmen ist auch hier Springen und bedeutet: Flieg dahin, mein Gedicht, zum Wettkampf mit anderen. Nicht eine Aufforderung zum Springen wird jeweils gegeben, sondern eine zur Startbereitschaft. Immer berühren die Füße noch den Boden.

So ist auch das vor den Füßen Liegende gleich zu setzen mit dem Begehrten und Wertvollen[30]). „Die Wahrheit liegt vor den Füßen, welcher Natur wir sind“[31]). Damit ist nicht gesagt: es ist so deutlich, daß man beinahe darüber stolpert. Der in unserer Redensart liegende, leicht komische Unterton liegt Pindar völlig fern. Er meint: die Wahrheit ist uns sicher, ist fester Besitz. Sie liegt vor unseren Füßen. Ja: sie geht uns am meisten an. „Doch was am Fuße des Schiffes stets sich an Wogen wälzt, heißt es, bewegt von allem am meisten das Herz“ (Dornseiff)[32]). Was ferner ist, kann uns gleichgültig sein. Nur das vor den Füßen ist von Wert.

In dem Bewerten des Nahen, dessen was vor den Füßen liegt, ist deutlich ausgesprochen, daß für den klassischen Menschen das Ferne an sich, nicht nur wegen der Unmöglichkeit fester Grenzziehung, wertlos ist. Die Blickweite des Menschen ist beschränkt. Und über die Blickweite, über das Maß, das von den Göttern gesetzt ist, soll der Mensch nicht hinausstreben. Diese klassische Blickkürze, die auch für Architektur und Plastik gilt, ist eins der sichersten Merkmale dieses Stils[33]). Und auch hier

---

25) N 3, 41: *ὃς δὲ διδάκτ᾽ ἔχει . . . οὔποτ᾽ ἀτρεκεῖ κατέβα ποδί.*

26) P 4, 289: *φαντὶ δ᾽ἔμμεν τοῦτ᾽ ἀνιαρότατον, καλὰ γιγνώσκοντ᾽ ἀνάγκᾳ ἐκτὸς ἔχειν πόδα.*

27) I 5, 42: *ἔλα νῦν μοι πεδόθεν, λέγε.*

28) N 8, 19: *ἴσταμαι δὴ ποσσὶ κούφοις, ἀμπνέω τε πρίν τε φάμεν.*

29) O 13, 115 *ἀνὰ κούφοισι ἐκνεῦσαι ποσίν.*

30) P 10, 61: *τῶν δ᾽ἕκαστος ὀρούει, τυχὼν κεν ἁρπαλέαν σχέθοι φροντίδα τὰν πὰρ ποδός.* , Dornseiff übersetzt „Stimmung des Augenblicks“. Ich schlage vor: „Von dem, was man begehrt, wird man das Wertvolle, das man erlangt, mit eiligen Sorgen ergreifen.“

31) P 3, 60 *γνόντα τὸ πὰρ ποδὸς οἷας εἰμὲν αἴσας.*

32) N 6, 56 *τὸ δὲ πὰρ ποδὶ ναὸς ἑλισσόμενον αἰεὶ κυμάτων λέγεται παντὶ μάλιστα δονεῖν θυμόν.*

33) Vgl. M. Riemschneider-Hoerner, Der Wandel der Gebärde in der Kunst, Frankfurt 1939, S. 89.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0111
gefördert durch die DFG

wieder fallen Raum- und Weltanschauung ineinander. „Nach Fernem Verlangen tragen, ist dem Menschen nicht gut. Suche daheim!“ (Dornseiff)[34]). An die Verirrung der Koronis schließt Pindar eine über den Tenor der Erzählung hinausgehend pathetische Betrachtung über Heimisches und Fremdes, ein Zeichen, daß sie ihm vom Herzen kommt: „Aber sie liebte das Ferne, das widerfuhr schon vielen. Die sind unter den Menschen das nichtigste Geschlecht, die verachtend das Heimische nachschauen dem Fernen, Vergebliches jagend mit unerfüllbaren Hoffnungen“ (Dornseiff)[35]). Könnte dies nicht auch Goethe gesagt haben? Hören wir ihn selbst: „Der Mensch ist zu einer beschränkten Lage geboren; einfache, nahe, bestimmte Zwecke vermag er einzusehen und er gewöhnt sich, die Mittel zu benutzen, die ihm gleich zur Hand sind; sobald er aber ins Weite kommt, weiß er weder, was er will, noch was er soll“[36]).

Die Blickkürze, die für den Raum und im übertragenen Sinn für das Erstrebte gilt, finden wir genau so in Bezug auf die Zeit. Auch der Blick, der in die Zukunft streift und schon als solcher als unstatthaft empfunden wird, begnügt sich mit einem Jahr und klammert sich wieder an räumliche Vorstellungen. „Wir haben keine Wegmale, um ein Jahr vorherzubestimmen“[37]). Ein Blick in die Zukunft schaut ins Unbestimmte. Es gibt da kein Ziel, keine Bergwarten, auf die man seinen Fuß setzen kann, keine Blickpunkte. Ohne solche Blickpunkte aber fühlt sich der klassische Mensch ungemütlich. Er glaubt dadurch seinen Halt zu verlieren. So ist es auch das Wichtigste, sich bei der künstlerischen Gestaltung, beim Dichten, erst einen solchen Blickpunkt zu setzen. „Beim Beginnen eines Werkes soll man eine weit leuchtende Stirn setzen“[38]). Denn auch die Dichtung ist ja ein Blick in Zukünftiges, in Unbekanntes. Daher kommt es auch, daß Pindar so oft sein Programm vor uns entrollt und sagt: jetzt muß ich dies tun, jetzt jenes besingen. Immer bekommen die Dinge im voraus eine Überschrift und auch das Nebeneinander seiner Erzählung, das Vorausgreifen der Pointen erklärt sich daraus. Erst kommt das, was wurde, und dann erst, wie es geschah. Das ist nicht nur bewußtes künstlerisches Mittel, sondern diese Erzählungsweise ist die einzige, bei der der Dichter sich wohl fühlt. Wenn er erst „eine weit leuchtende Stirn setzen kann“.

Pindar hat wie jeder Dichter Lieblingsausdrücke, Lieblingsvergleiche.

---

[34]) N 3, 30: *οὐδ' ἀλλοτρίων ἔρωτες ἀνδρὶ φέρειν κρέσσονες . οἴκοθεν μάτευε.*

[35]) P 3, 19: *ἀλλά τοι ἤρατο τῶν ἀπεόντων. οἱ καὶ πολλοὶ πάθον. ἔστι δὲ φῦλον ἐν ἀνθρώποισι ματαιότατον, ὅστις αἰσχύνων ἐπιχώρια παπταίνει τὰ πόρσω, μεταμώνια θηρεύων ἀκράντοις ἐλπίσι.*

[36]) Wilhelm Meister.

[37]) P 10, 63 *τὰ δ' εἰς ἐνιαυτὸν ἀτέκμαρτον προνοῆσαι.*

[38]) O 6, 3: *ἀρχομένου δ' ἔργου πρώσωπον χρὴ θέμεν τηλαυγές.*

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0112
gefördert durch die DFG

Je mehr er mit ihnen umgeht, um so mehr gestaltet er sie auf seine Weise, legt ihnen seine bestimmten Gefühlswerte unter. Wir erwähnten schon das häufige Vorkommen von Vergleichen und Redewendungen mit dem Fuß. Dem Fuß sehr verwandt und zum Teil mit ihm verquickt ist der Weg. Wir können wohl sagen, daß der Weg das am häufigsten auftretende Bild ist, das Pindar braucht. Wie aber muß der Weg beschaffen sein, der in das klassische Raumbild paßt? Gibt es überhaupt verschiedene räumliche Möglichkeiten einen Weg zu sehen? Es müßte denn das Wegbild Pindars sich polar dem des Homer gegenüberstellen lassen. Wir werden später sehen, daß dies in der Tat möglich ist.

Pindar, der bei Beginn eines jeden Werkes sich eine weit leuchtende Stirn setzen will, braucht dahin einen Weg, der deutlich überblickbar ist und in gerader Richtung zum Ziel führt. Welcher Art das Ziel ist, ist belanglos, wenn man nur gerade darauf zuschreitet. „Von den Künsten beherrscht jeder eine andere. Wichtig ist für den Schreitenden auf geradem Wege seiner Natur gemäß zu streben“[39]). Wir sehen: Ziel und Ausgangspunkt (seiner Natur gemäß!) sind deutlich, deutlich ist aber auch der Weg, der gerade sein soll, damit er keinen Augenblick aus den Augen verloren werden kann. Auch Diagoras wandert den geraden Pfad, der — gemeint ist der Weg! — ein Feind der Überhebung ist oder — wie wir auch sagen können — vor Überhebung bewahrt, auch er eingedenk seines Ausgangspunktes, nämlich seiner in gleicher Weise „geradsinnigen Vorfahren“[40]). Immer lautet das Gebet Pindars für sich oder für andere: gib eine gerade Fahrt, lenke den Fahrtwind gerade[41]). Selbst beim Ringkampf ist die Rede vom geraden Weg der gliederlähmenden Hände[42]). Auch Apoll verlangt eine gerade Fahrt, das heißt eine unverzügliche, von Tlepolemos[43]). Denn der gerade Weg ist zugleich der „kürzeste und schnellste“. Dies ist — als der vollkommenste — der Weg der Götter, denn ihre Art zu handeln ist sicher und rasch[44]). Für den Menschen ist der gerade Weg stets der „reine“ Weg. Es ist der der „gottgegebenen Taten“[45]), es kann aber auch der ebene Pfad damit gemeint sein[46]), so wie es auch den „schimmernden“ Pfad[47]), den gut sichtbaren gibt, der

---

[39]) N 1, 25: *τέχναι δ'ἑτέρων ἕτεραι χρὴ δ'ἐν εὐθείαις ὁδοῖς στείχοντα μάρνασθαι φυᾷ*. Vgl. Anm. 12.

[40]) O 7, 90: *ἐπεὶ ὕβριος ἐχθρὰν ὁδὸν εὐθυπορεῖ, σάφα δαεὶς ἅτε οἱ πατέρων ὀρθαὶ φρένες ἐξ ἀγαθῶν ἔχραον.*

[41]) O 6, 103; O 13, 26.

[42]) I 5, 61.

[43]) O 7, 32.

[44]) P 9, 69.

[45]) I 5, 24.

[46]) O 6, 22.

[47]) O 6, 73.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0113
gefördert durch die DFG

aber auch als glänzend aufzufassen ist, da es der Pfad der Tüchtigkeit ist. Es ist unmöglich, bei all diesen Eigenschaften Bewertung und Raumvorstellung zu trennen. Einen „glatten" Pfad gibt es für den Dichter, wenn seine Aufgabe leicht ist, da das Objekt ihm viel zum Rühmen bietet[48]). Einen „richtigen" Pfad gehen die Worte, die von dem Ursprung des Heldentums, seinem Zuhause ausgehen. Dieser Weg muß für Pindar in der Tat *κύριος*, schlechthin gültig gewesen sein[49]). Neben all diesen glänzenden und stark wertbetonten Eigenschaften der Wege steht als einsames Zeugnis des alten Pindar einmal merkwürdig bescheiden und unscheinbar der „einfache" Weg. „Möchte ich doch auf den einfachen Wegen des Lebens wandeln"[50]). So überraschend dieser Wandel ist, an der Raumvorstellung hat sich nichts geändert. Es ist im Zusammenhang, in dem er steht, nicht der bequeme Pfad gemeint, sondern der schlichte, aber auch er steht im Gegensatz zu krumm und verborgen, den falschen Pfaden.

Denn auch den tadelnswerten Wegen, den „schlüpfrigen"[51]), den „beschwerlichen"[52]), den in die Irre führenden „Kreuzwegen"[53]) wendet er sein Augenmerk zu. Vor allem aber den krummen und verborgenen. Ein winkliger Weg, bei dem man sein Ziel nicht stets vor Augen hat, ist zu verwerfen. Auf verborgenen Wegen schleicht der, der sich schämt. So wird die gefürchtete, „gehaßte" Heimkehr, das „unehrenvolle Gerede", das der Besiegte zu Hause vorfindet, zusammen mit dem verborgenen Weg genannt, den er sich sucht[54]). Gerade Straßen vermeiden die Besiegten, die die Mutter nicht mit süßem Lachen empfängt. „Feindselige Straßen entlang ducken sie sich bang, vom Unglück gekränkt" (Dornseiff)[55]).

Homer kennt nicht den geraden Pfad und auch der krumme, verborgene erregt in ihm keinen Abscheu. Anders der Klassiker des 19. Jahrhunderts. Es würde sich lohnen, einmal den ganzen Schiller auf das Wegbild hin durchzusehen. Uns muß ein Beispiel genügen:

„Aber sehr mißfällt mir das Geheime..
Diese lichtscheu krummen Liebespfade..
Denn das Gute liebt sich das Gerade"[56]).

Ein anderer Lieblingsausdruck Pindars, den man zunächst nicht unter der Raumvorstellung sucht, der aber doch dahin gehört, ist *καιρός*. Wenn

---

[48]) N 6, 45.
[49]) N 7, 51: *φαεννᾶις ἀρεταῖς ὁδὸν κυρίαν οἴκοθεν.*
[50]) N 8, 36: *κελεύθοις ἁπλόαις ζωᾶς ἐφαπτοίμαν.*
[51]) P 2, 95.
[52]) I 2, 32.
[53]) P 11, 38.
[54]) O 8, 69.
[55]) P 8, 86: *κατὰ λαύρας δ'ἐχθρῶν ἀπάοροι πτώσσοντι, συμφορᾷ δεδαιγμένοι.*
[56]) Braut von Messina, Vers 954 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0114
gefördert durch die DFG

man all seine schillernden Möglichkeiten mit einem Ausdruck zusammenfassen sollte, so würden wir sagen: καιρός heißt bei Pindar „ins Schwarze treffen".

Homer kennt das Substantiv καιρός, nicht, er gebraucht nur καίριον, „tödlich". καίριον ist die Stelle des Körpers, wo eine Verletzung tödlich wirken muß. Es liegt in καίριον durchaus die gleiche Vorstellung des Ins-Ziel-Treffens wie bei Pindar. Für Homer ist der Tod aber der einzige wirkliche Endpunkt, die einzige Angelegenheit, bei der alles zum Stillstand kommt, aufhört, sich erfüllt. Und darin liegt der Unterschied zu Pindar, der Abgrund zwischen zwei Zeiten. Für den barocken Menschen ist alles Fluten, alles Dahin- und Vorübereilen. Auch das zentrische Hervorbrechen aus einem Mittelpunkt und das Heranströmen zu einem Mittelpunkt hin hat nichts gemein mit dem, was dem Klassiker καιρός, das Zentrum der Zielscheibe ist. Bei der Zielscheibe ist alles andere ringsherum, außerhalb des Mittelpunktes, ungültig, wertlos. Wert und Sinn hat nur der runde Kreis — es ist keineswegs nur ein Punkt — auf dem Felde. Es gibt ein Treffen oder ein Nichttreffen. Treffen ist καιρός, Nichttreffen ist Abirren, Verfehlen[57]). Der Barock hat die Vorstellung des Verfehlens in diesem Sinn nicht, er sieht und denkt viel mehr in der Vorstellung des Sich-Näherns, des Hinzustürmens. Ein Sicherfüllen an einer bestimmten Stelle und damit Zur-Ruhe-Kommen ist seiner Vorstellungswelt fremd. Erfüllung ist für diese Zeit ein Sichauflösen, Verbrennen, Verpuffen. Deshalb spielt die Vorstellung des καιρός bei Homer auch keine Rolle außer beim Tode. Und auch hier ist sie nur eine Negation, keineswegs ein Gelingen wie bei Pindar. καίριον ist gleichbedeutend mit οὐλόμενος. Es ist Vernichtung.

Ganz anders Pindar. Für ihn ist καιρός höchster Wert, Erfüllung. Manchmal können wir es garnicht anders übersetzen als mit Gelingen: „Der mit Leistungen geschmückte Reichtum bringt Gelingen für dieses oder jenes"[58]). Oder auch: „So möge Gott, der Errichter, sich auch in Zukunft des Hieron annehmen und ihm Gelingen geben, in dem was er begehrt"[59]). Es ist ganz deutlich ausgesprochen: καιρός ist Gelingen dessen, was man erstrebt. Wenn aber eine Sache sich erfüllt, gelingt, so hat sie auch Bestand. Dieses Bestandhaben liegt viel stärker in dem pindarischen Begriff καιρός als in unserer Übersetzung „günstige Gelegenheit", die wohl völlig erst für das 4. Jahrhundert zutrifft. Damals schuf Lysipp die Figur des Kairos mit Stirnlocke und geschorenem Hinterkopf, also der zeitliche

---

[57]) Vgl. N 10, 6: *οὐδ' Ὑπερμνήστρα παραπλάγχθη.* Selbst der Ehebruch wird *εὐναὶ παράτροποι* genannt.

[58]) O 2, 60: *ὁ μὰν πλοῦτος ἀρεταῖς δεδαιδαλμένος φέρει τῶν τε καὶ τῶν καιρόν.*

[59]) P 1, 57: *οὕτω δ' Ἱέρωνι θεὸς ὀρθωτὴρ πέλοι τὸν προσέρποντα χρόνον, ὧν ἔραται, καιρὸν διδούς.*

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0115
gefördert durch die DFG

Augenblick, den man beim Schopf packen muß, die Occasio. Bei Pindar finden wir nirgends etwas von diesem Vorübereilen, ja sein *καιρός* ist überhaupt kein Zeit-, sondern ein Raumbegriff. Da für ihn — wie wir gesehen haben— sich Zeitbegriffe leicht in Raumvorstellungen umwandeln, kann uns dies nicht wundern. Es mag damals in der Alltagssprache durchaus den Begriff *καιρός* als zeitliches Moment gegeben haben. Wichtig ist für uns die Verwendung, die er bei dem gestaltenden Dichter findet.

*Καιρός* ist aber nun nicht einfach Gewährung irgend einer Sache, die man sich wünscht, sondern die Aufgabe, die ein bestimmtes Alter, ein bestimmter Umstand mit sich bringt und die man erfüllen muß, wenn man sich nicht vor den Göttern und dem Schicksal strafbar machen will. *καιρός* ist nicht Zufall, sondern Pflicht. So steckt auch in dem „Gelingen" der beiden oben erwähnten Zitate nicht allein Gewährung durch Götterhuld, sondern weit mehr Erfüllung einer gesetzten Pflicht, das Zum-Ziel-Kommen in einer Aufgabe. Nur der Reichtum, der mit Leistungen, mit Tüchtigkeit geschmückt ist, führt zum Gelingen.

Ist diese Aufgabe eine rein sportliche, so können wir *κατὰ καιρόν* einfach mit „zielsicher" übersetzen: „Nicht wurde getadelt die wagenlenkende Hand des rossestachelnden Mannes, die Nikomachos mit allen Zügeln zielsicher führte"[60]).

Viel öfter erscheint *καιρός* als Aufgabe des Dichters: *πολλῶν ἐπέβαν καιρὸν οὐ ψεύδει βαλών.* N 1,18. Wir könnten ohne zu fehlen übersetzen: „Bei vielen Dingen traf ich ins Schwarze, ohne zu irren meinen Pfeil schießend." Sinngemäßer wäre: „Viele sich mir bietende Aufgaben löste ich richtig, ohne Falsch"[61]).

Daß *καιρός* einfach „das Richtige treffen" bezeichnet, erweist auch O 8,24: „Schwer ist es gerade zu urteilen, nicht am Richtigen vorbei"[62]). Bei dem Begriff *καιρός* haben wir die gleiche Vorstellung wie bei der *ὀρθὰ κέλευθος*. Nur die *ὀρθὰ κέλευθος* führt zum *καιρός*. Daher heißt auch O 9,38 *παρὰ καιρὸν* nicht „zur Unzeit", sondern wörtlich übersetzt „neben dem Ziel hinaus", „in falsche Richtung", sinngemäß besser „unrechtmäßig": „Denn die Götter schlecht zu machen ist eine hassenswerte Weisheit, unberechtigtes Prahlen (gemeint ist: Prahlen mit haltlosen Erzählungen) aber klingt nach Wahnsinn[63]).

---

[60]) I 2, 22: *οὐκ ἐμέμφθη ῥυσίδιφρον χεῖρα πλαξίπποιο φωτὸς ταν Νικόμαχος κατὰ καιρὸν νεῖμ' ἁπάσαις ἁνίαις.*

[61]) Die Vorstellung des Ins-Ziel-Treffens drückt der Dichter auch direkt aus. Vgl. N 6, 29: *ἔλπομαι μέγα εἰπὼν σκοποῦ ἄντα τυχεῖν ὥτ' ἀπὸ τόξου ἰείς.* Jemanden besingen ist bei ihm fast immer Pfeile schießen oder Wurfspieße, *τοξεύω* und *ἀκοντίζω*, vgl. Dornseiff, Pindars Stil, Berlin 1921. Diese merkwürdigen Bilder muß man beim Übersetzen im Auge behalten.

[62]) *ὀρθὰ διακρίνειν φρενὶ μὴ παρὰ καιρὸν, δυσπαλές.*

[63]) *ἐπεὶ τό γε λοιδορῆσαι θεοὺς ἐχθρὰ σοφία καὶ τὸ καυχᾶσθαι παρὰ καιρὸν*

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0116
gefördert durch die DFG

Die Vorstellung des geraden Weges, der zum Ziel führt, liegt auch in dem Bekenntnis des Dichters P 1,81: „Wenn ich aber Treffendes rede, viele Möglichkeiten in Kürze zusammenfassend, dann wird mir der Tadel der Menschen weniger folgen“[64]). Auch hier wieder müssen wir den Begriff der *ὀρθὰ κέλευθος* zu Hilfe nehmen. „Die Gelegenheit wahrnehmen“ gibt nur sehr gezwungen einen Sinn und paßt nicht zu der übrigen Terminologie des Dichters. Fast den gleichen Gedanken führt er P 9,78 aus, so daß diese beiden Stellen sich gegenseitig erhellen und stützen. Dort sagt er: „Die großen Tugenden sind immer vielwortig (das heißt: bieten viel zum Erzählen). Weniges aus Vielem herauszuarbeiten, ist der Ruhm der Weisen. Das Ins-Ziel-Treffen jedoch hält die Spitze (= auf Treffsicherheit kommt es an!)“[65]). Nur so wird der ganze Gedankengang deutlich. Nicht die Breite der Erzählung ist Kunst, sondern das Hervorheben des Schlagenden, des Treffenden. Die „Gelegenheit“ und der „günstige Augenblick“ stören jeden Sinnzusammenhang[66]).

In gleichem Sinn spricht auch die Stelle O 13,48: „Es gibt für alles ein Maß. Dies zu beachten ist (beste Gewähr für ein) Treffen“[67]). Dornseiff (1921) übersetzt *καιρός* hier mit „Weisheit“. Es ist aber wohl schon der Erfolg dieser Weisheit gemeint. So steht auch in der Einzelausgabe der Olympischen Hymnen: „Den Treff zu beachten, ist das Beste“[68]). Schließlich ist es gleichgültig, worauf sich das Beachten bezieht, daß aber *καιρός* Treffsicherheit ist, ergibt sich in jeder der drei Übersetzungen deutlich. Pindar führt dieses Treffen, dieses Herausheben des Wesentlichen noch weiter aus. Er, aber auch er allein, mit einem Auftrag für alle, er wird nicht lügen bei all diesen kritischen Geschichten, denn er besitzt den *καιρός*, er hat „den richtigen Riecher“ für das, was man auswählen soll, für das Wirksame und doch Anständige.

Als günstigen Augenblick, also als zeitliches Moment hat man stets die Stelle P 4, 286 aufgefaßt. Schauen wir sie uns sorgfältig an! Es ist

---

*μανίαισι ὑποκρέκει* Desgleichen P 10, 4: *τὶ κόμπω παρὰ καιρόν.* In dem Begriff *κόμπω* ist ausgesprochen, daß es nicht so zur Unzeit, sondern unzugehörig ist, was er sagt. Richtiger also: „Was rede ich da Unpassendes, Unzugehöriges?“

[64]) *καιρὸν εἰ φθέγξαιο, πολλῶν πείρατα συντανύσαις ἐν βραχεῖ, μείων ἔπεται μῶμος ἀνθρώπων.*

[65]) *βαιὰ δ'ἐν μακροῖσι ποικίλλειν, ἀκοὰ σοφοῖς . ὁ δὲ καιρὸς ὁμοίως παντὸς ἔχει κορυφάν.*

[66]) Dornseiff übersetzt: „Das rechte Maß zur rechten Zeit hat in allen Dingen stetig das oberste Recht.“ Erklärung: „ich muß jetzt abbrechen.“ Den Augenblick wahrnehmen, etwas nicht versäumen, heißt bei Pindar: *φροντεῖν τὸ παρκείμενον* N 3, 75. Daß die Kürze über der Weitschweifigkeit steht, sagt er auch P 4, 248: „Ich weiß auch einen kurzen Pfad: vielen anderen bin ich voraus in der Dichtkunst.“ *καί τινα οἶμον ἴσαμι βραχύν· πολλοῖσι δ'ἄγημαι σοφίας ἑτέροις.*

[67]) *ἔπεται δ'ἐν ἑκάστῳ μέτρον · νοῆσαι δὲ καιρὸς ἄριστος.*

[68]) F. Dornseiff, Pindars Olympische Hymnen, Leipzig 1937.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0117
gefördert durch die DFG

von Damophilos die Rede: *οὐδὲ μακύνων τέλος οὐδέν . ὁ γὰρ καιρὸς πρὸς ἀνθρώπων βραχὺ μέτρον ἔχει . εὖ νιν ἔγνωκεν. θεράπων δὲ οἱ οὐ δράστας ὀπαδεῖ.* Wenn man den Satz „*ὁ γὰρ καιρός*“ aus dem Zusammenhang nimmt, könnte man allerdings meinen, es wäre gesagt: „Der günstige Augenblick geht schnell vorüber für den Menschen.“ Er hat ein kurzes Zeitmaß. Der Zusammenhang belehrt aber darüber, daß hier keine Zeit-, sondern eine Raumvorstellung gemeint ist. Damophilos steckt sein Ziel nicht unnötig weit. Er steckt es nicht über Gebühr, begeht keine Hybris. Denn der Weg zum Ziel, das dem Menschen gesteckt ist, hat nur ein kurzes Maß. Das heißt: nur über eine kurze Strecke hin kann er treffen. Die Möglichkeit aber, die Zielsicherheit besitzt Damophilos. Er hat den *καιρός* nunmehr kennen gelernt und will ihm fortan gehorchen. Traurig nur, daß er ein Ziel erreichen könnte und gerne will und nur vom äußeren Schicksal daran gehindert wird.

Man hat Pindar mit Unrecht nachgesagt, daß er Sentenzen häuft, die untereinander keinen Zusammenhang haben. Das liegt meist an unserer Übersetzung. Nur die Form ist gnomisch. Jeder einselne Satz bezieht sich auf den vorigen und folgenden. Wenn Dornseiff (1921) übersetzt: „schiebt keine Sache hinaus“, weil nämlich die Gelegenheit zum Handeln kurz ist, so wäre das eine gefährliche Empfehlung für Damophilos, von dessen Ungefährlichkeit Pindar den Arkesilaos ja gerade überzeugen will. Denn eine Gelegenheit, den Thron zu stürzen, konnte sich ja sehr rasch wieder finden. Außerdem bleibt dann der Satz mit dem Sklaven völlig unverständlich. Er gibt aber einen guten Sinn, wenn wir mit Dornseiff (1941) übersetzen: Damophilos „streitet nicht wieder die Edlen (d. h. gegen dich, deinen Landesherrn) und steckt sich kein Ziel allzu hoch (d. h. er wird nicht nochmals einen Putschversuch machen). Denn der Treff hat für die Menschen kurzes Maß. Er hat ihn wohl kennen gelernt: als Knecht, nicht als Ausreißer leistet er ihm Gesellschaft.“ Jetzt fallen die einzelnen Sätze nicht mehr auseinander.

Wir wollen uns der Schwierigkeit dieses Begriffs, seiner Doppelsinnigkeit durchaus nicht entziehen, wir wollen im Gegenteil darauf hinweisen. Das Schwanken zwischen Raum und Zeit, zwischen Aussage und Bewertung ist charakteristisch. Und so bleibt auch in den drei letzten, inhaltlich zusammengehörigen Beispielen ein solcher Rest von Ungelöstheit bestehen. Alle drei beziehen sich auf die Liebe. N 8,4 heißt es: *ἀγαπατὰ δὲ καιροῦ μὴ πλαναθέντα πρὸς ἔργον ἕκαστον τῶν ἀρειόνων ἐρώτων ἐπικρατεῖν δύνασθαι.* Das *καιροῦ πλαναθέντα* besagt ganz deutlich „vom Ziel abirren“. Ja, es wird sogar gesagt wohin: „Zu jeglichem Werk“. Das heißt: jegliches andere Tun ist ein Abirren, wenn man sich den edlen Freuden der Liebe hingeben kann. Man könnte natürlich in übertragenem Sinn genau

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0118
gefördert durch die DFG

so gut sagen: die Gelegenheit versäumen. Aber die räumliche Vorstellung überwiegt.

Sehen wir uns daraufhin das Gedicht an Theoxenos an (fr. 123). Dort finden wir gegen Ende: wer Theoxenos nicht liebt, der wird von Aphrodite verachtet, wenn er sich um Geld abmüht oder frechen Weibern dienend sich treiben läßt auf alle mögliche Weise. Dieses „wird jeglichen Weg getrieben" (*φορεῖται πᾶσαν ὁδόν*) ist das Abirren, die Parallele zu *πρὸς ἔργον ἕκαστον*. Dies muß man im Auge behalten, wenn man den Anfang interpretiert: *χρῆν μὲν κατὰ καιρὸν ἐρώτων δρέπεσθαι, θυμέ, σὺν ἁλικίᾳ*. Dies kann heißen: „man soll zwar zur rechten Zeit die Liebe pflücken", dann aber wäre *κατὰ καιρόν* nur die Verdoppelung von *σὺν ἁλικίᾳ*. In *κατὰ καιρόν* steckt mehr, steckt der Begriff des Ziemlichen, Richtigen, Gemäßen. Wir übersetzen also besser: „Ziemlicher sollte man in der Jugend, Seele, Liebe pflücken."

Fast das Gleiche sagt Fragment 127: *Εἴη καὶ ἐρᾶν καὶ ἔρωτι χαρίζεσθαι καὶ κατὰ καιρόν, μὴ πρεσβυτέραν ἀριθμοῦ δίωκε, θυμέ, πρᾶξιν*. In dem *δίωκε πράξιν* steckt sowohl ein Stück des Weggedankens wie der Schicklichkeit. Wir werden also auch hier wieder übersetzen: „Liebe und laß dich lieben und (!) tue es, wie es sich gebührt. Treibe nicht, Seele, die Weise der älteren Jahre." Das heißt: der Jugend gebührt es zu lieben, das Alter hat andere Aufgaben[69]).

Die Vermischung von Raum-, Zeit- und Werturteil, das Setzen-in-Eins ist allen klassischen Zeiten gemein. Wenn Goethe von der Gegenwart der Dinge spricht, so meint er fast das gleiche, als wenn Pindar von *καιρός* spricht. Gegenwart ist für ihn das Vollendete, Geglückte, Überzeugende. Es bleibt darin das Hier und Heute bestehen, der Zeitbegriff wird aber sehr stark von dem Raumbegriff verdrängt und dieser wieder fällt nahezu zusammen mit einem Werturteil. In der Italienischen Reise spricht Goethe angesichts des Faustina-Tempels von der „vorspringenden Gegenwart dieses herrlichen Architekturgebildes". Was anders aber soll er damit meinen als das, was unmittelbar überzeugt, das Treffen ins Schwarze, den *καιρός*? Gegenwart gehört zu den Lieblingsausdrücken Goethes wie *καιρός* zu denen Pindars. Er modelliert an ihm herum und bringt ihn von allen Seiten zur Geltung wie ein besonders kostbares Juwel. Wir sind hier genau so verpflichtet, ihn aus der Zeit heraus zu übersetzen, wie die Griechen des 4. Jahrhunderts bereits Pindar sich hätten übersetzen müssen.

---

[69]) Dornseiff: „verfolge nicht ein Ziel, mein Herz, das zu alt ist für die Zahl (nämlich deiner Jahre)!" das heißt: steige nicht mit 60 den 15jährigen nach. Dornseiff (persönliche Mitteilung) ist der Meinung, fr. 127 sei von Pindar in fr. 123 zitiert und korrigiert. Er meine, bei Theoxenos müsse man schon mal eine Ausnahme machen. Allerdings mußte ihm das frühere Gedicht im Alter peinlich in Erinnerung kommen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0119
gefördert durch die DFG

Was für die Neuzeit gilt, gilt für die Antike in weit höherem Maße. In den meisten Fällen — und dies ist vor allem bei Goethe sehr stark der Fall — wird dem Leser der Bedeutungswandel, der bei dem Dichter gegenüber der Vor- und Nachwelt eingetreten ist, garnicht bewußt. Man versteht die Dinge gerade noch so eben. Denn um sie ganz zu verstehen, muß man die Ganzheit der Zeit kennen, eigentlich die Ganzheiten aller Zeiten.

Um nun die Raumanschauung Pindars als Ganzheit zu verstehen und nicht in den Irrtum zu verfallen, als handle es sich hier um eine bestimmte Entwicklungsstufe menschlicher Darstellungsweise, haben wir sie vorausgestellt und wollen sie erst jetzt der des Homer gegenüberstellen. Handelte es sich um einen gradlinigen Ablauf, so müßte das Raumempfinden Homers gegenüber Pindar unentwickelt, unfrei sein. Der Raum hätte sich gleichsam von den Dingen noch nicht losgelöst, die Welt erschiene vollgestellt mit Gegenständen, an denen sich der Mensch entlangtastet, ehe es ihm gelingt, die Augen frei ins Weite zu erheben. Wir würden diese Theorie nicht entwickeln, wenn sie nicht tatsächlich für Homer angewandt worden wäre. Und dennoch gibt es kaum ein größeres Mißverständnis als dieses. Man hat die Prallheit und gesättigte Fülle des Barock mit Gegenständlichkeit verwechselt. So etwa, als wenn man die getürmte Leiblichkeit eines Höllensturzes von Rubens für ängstliche Gegenständlichkeit halten wollte und seine Fleischlichkeit für Furcht vor dem Raum! Vergleichen wir aber Pindar mit Homer, so sehen wir: gerade das Gegenteil ist der Fall. Gemessen an der Weite Homers macht Pindar und mit ihm seine ganze Zeit den Eindruck bürgerlicher Enge und ängstlicher Begrenzheit. Weite ist nicht das Ideal klassischer Zeiten, für Pindar so wenig wie für Raffael und Goethe. Die Weite Homers aber deckt sich mit der Fernsicht holländischer Landschaftsmalerei. Es gehört durchaus keine Kühnheit dazu, dies zu behaupten. Überraschend und stets neu ehrfurchtgebietend aber immer wieder die Erkenntnis, daß Homer es fertig bringt, die Lebensgesättigtheit eines Rubens mit der Weltverlorenheit eines Rembrandt zu verbinden.

Von der Vorstellung des Weges aus können wir den Unterschied zwischen Homer und Pindar am besten fassen[70]). Auch Homer spricht gern von den Wegen, aber niemals ist es bei ihm der gerade, der kurze, der reine Weg, sondern κέλευθος ist nichts weiter als die Fahrt ins Ungewisse, ins Dunkel, ins Grenzenlose. Ein Ziel, das man auf diesen Wegen erreichen könnte, wird nicht genannt. Ja, gerade der Ausdruck κέλευθος

---

[70]) Die interessante Studie von Otfried Becker, Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im frühgriechischen Denken (Hermes, Einzelschriften, Berlin 1937) ist für uns leider wenig ergiebig, da es sich bei ihr nur um Inhaltsdeutung handelt. Auf die Raumvorstellung geht der Verfasser nicht ein.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0120
gefördert durch die DFG

im Gegensatz zu dem schon eher als Weg getretenen ὁδός scheint die Ziellosigkeit, die Gefahr, das bloße Treiben in sich zu schließen. κέλευθος hängt zusammen mit κέλης, κελεύω, κέλλω = treiben[71]). Aber bei diesem Treiben kommt es nicht so sehr auf die Schnelligkeit an als vielmehr auf die Ziellosigkeit. Auch in unserem „Treiben" steckt das Ziellose. Das Vieh wird getrieben, nicht um ein Ziel zu erreichen, sondern um sich auf die „Triften" und Weiden zu zerstreuen. So ist κέλευθος mitunter gar nichts anderes als der „Austrieb": ἐγγὺς γὰρ νυκτός τε καὶ ἤματός εἰσι κέλευθοι. κ 86. Hier nach Wegen suchen zu wollen, macht die Stelle unnütz dunkel, wo doch so deutlich von den Hirten und Herden die Rede ist. Das Eintreiben berührt sich bei den Lästrigonen mit dem Austreiben. Es liegt keine Nacht dazwischen. κέλευθος ist ein Tun, ein zeitlicher Vorgang, keine räumlich sich ausdehnende Straße.

Nur wenn man den Begriff des Ziellosen und zugleich das zeitliche Moment des Geschehens mit hineinnimmt, wird man die Begriffe ὑγρὰ κέλευθα und γέφυρα πολέμου verstehen. Jede andere Erklärung bleibt notwendig gesucht und gequält. Das Meer hat keine ausgetretenen Pfade. Es ist auch sehr unsicher, ob man gerade da ankommt, wohin man will. In den meisten Fällen gelingt es nicht! Also sagt Homer mit Recht ὑγρὰ κέλευθα: das „Treiben im Feuchten" im Gegensatz zu dem Treiben der Tiere auf dem Festland. Wenn Helena die Göttin Aphrodite auffordert: θεῶν ἀπόεικε κέλευθον, so übersetzt Becker das ausgezeichnet mit: „Verlaß den Wechsel der Götter[72]). Aber auch hier ist nicht der stete Wechsel, die Gewohnheit und der sichtbare Pfad gemeint — all das läßt sich bei Homer nie ganz trennen — sondern vor allem das weglose Treiben. Die Götter brauchen keine Straßen. Sie haben ihre eigene Art der Fortbewegung mit Flügelschuhen oder in Wagen, ihr Weg aber ist ein κέλευθος, ein Dahintreiben auf Wegen, die für den Menschen nicht begehbar sind.

So wie die Götter haben auch die Winde keine ausgetretenen Pfade: ἥ τε μένει λιγέων λαιψηρὰ κέλευθα. Θ 620. Der Fels „widersteht dem furchtbaren" — wir können nur übersetzen „Dahertreiben der schrillen Winde". Hier ist die Ziel- und Weglosigkeit und das aktive Geschehen besonders deutlich.

Aber auch wenn Homer von den Menschen spricht, von dem Fluten des Lagerlebens, sagt er: πολλαὶ γὰρ ἀνὰ στρατόν εἰσιν κέλευθοι. κ 66. Wir haben uns das Lager der Griechen ja nicht wie ein römisches Kastell vorzustellen mit planmäßig angelegten Straßen. Jeder setzte sein Schiff und seine Hütte dahin, wo es ihm gefiel. Dazwischen bilden sich vom Zufall gegebene, völlig planlose Durchgangsmöglichkeiten, bald als Gang, bald als weiter Platz. Dahindurch treibt das Volk der Soldaten, dort kann

---

71) O. Becker, a. a. O.
72) O. Becker, a. a. O.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0121
gefördert durch die DFG

man sich aber auch leicht verfehlen, weil eben kein Weg, keine Ordnung, keine *ὁδός*, sondern nur *κέλευθοι* da sind.

Genau so planlos, so ungeordnet und ziellos sind die *γέφυραι πολέμου*, das Getriebe der Schlacht. Ursprünglich die Verbindung des einen Feindes zum anderen, wird daraus das Schlachtfeld. Aber das Schlachtfeld hat noch viel weniger als das Meer und das Lager feste Wege. Die Schlacht flutet bald hierhin, bald dorthin. Wenn überhaupt etwas treibt, dann die Schlacht. Homer wird ja nicht müde, selbst immer wieder auf das wechselnde Glück des Krieges, das Hin- und Her uns aufmerksam zu machen. Hier verbindet sich seine Raumanschauung unlösbar mit seiner Weltanschauung. Das wechselnde Glück, die Unsicherheit des menschlichen Daseins, das Hin- und Herfluten der Schacht, all das steckt in den *γέφυραι πολέμου*. Wir sagen: wunderlich sind die Wege des Schicksals. Aber bei Homer ist es noch ein gut Teil lockerer, treibender gemeint. Wie ein Blatt im Winde ist der Mensch, ist sein Schicksal. Wie ein Blatt im Winde wendet sich die Entscheidung der Schlacht.

Aber Homer sagt ja nicht *κέλευθος*, sondern *γέφυρα*. Beides steht bei ihm dicht nebeneinander. An sich sind ja feste Dämme in einer Schlacht als reale Raumvorstellung noch unsinniger als Straßen. Auch in dem Damm, dem Steilufer der Flüsse muß etwas von jenem Zufälligen stecken wie in *κέλευθος*. *O* 357 sagt Homer von Apollon: *γεφύρωσε δὲ κέλευθον μακρὴν ἠδ' εὐρεῖαν, ὅσον τ'ἔπι δουρὸς ἐρωὴ γίγνεται.* „Er ermöglichte den Troern ein Hineintreiben." Apollon tritt die Zinnen und Mauern des Lagers um und schafft den Troern einen „großen und breiten" Durchgang, „so weit wie ein Speerwurf" reicht. Einen Weg oder einen Damm von Speerwurfbreite kann man sich nicht vorstellen, wohl aber ein Hineinfließen einer feindlichen Heermasse in eine weite Bresche. *γεφυρόω* ist hier Verbindung schaffen, Platz machen, Raum schaffen. Wir dürfen es uns nicht zu real als wirklichen, über den Graben geschütteten Damm vorstellen, als Ausfüllen des Grabens durch die Mauerstücke, was freilich sehr nahe liegt.

*κέλευθος* kommt mehrfach in der Bedeutung des Hineinflutens in eine Bresche vor. Immer im Zusammenhang mit niedergelegten Mauern und herabgerissenen Zinnen. Auch Sarpedon *M* 397 reißt erst Verschanzung und Brustwehr ab, ehe gesagt wird: „Er setzte eine Bresche zum Hindurchfluten für viele"[73]). Desgleichen *M* 223: „Wir werden ohne Ordnung durch die gleiche Bresche zurückfluten"[74]). *κέλευθος* ist kein „technischer Ausdruck für Sturm"[75]), sondern will die Möglichkeit des Hindurchtrei-

---

[73]) *πολέεσσι δὲ θῆκε κέλευθον.*

[74]) *οὐ κόσμῳ παρὰ ναῦφιν ἐλευσόμεθα αὐτὰ κέλευθα.* Vgl. auch M 418 und M 410. Auch M 223 ist vorher von Mauern und Türmen die Rede, die gestürzt werden. *εἰ πέρ τε πύλας καὶ τεῖχος Ἀχαιῶν ῥηξόμεθα σθένεϊ μεγάλῳ εἴξωσι δ'Ἀχαιοί.*

[75]) O. Becker, a. a. O.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0122
gefördert durch die DFG

bens ausdrücken an einer Stelle, wo gar kein Weg ist. Durch Mauern führen so wenig Wege wie durch das Meer. Der Begriff *κέλευθος* setzt Wegelosigkeit genau so wie Ziellosigkeit voraus. Apollon sagt zu Hektor: „Ich aber werde vorangehend den Pferden den ganzen Weg ebnen und die achäischen Helden in die Flucht schlagen“[76]). Den „ganzen“ Weg heißt hier: auf der ganzen Linie werde ich Bahn schaffen, wo eigentlich keine ist, denn der Durchgang ist versperrt durch die achäischen Helden. Auch hier ist es keine schmale Straße, sondern ein breites Treiben und Verfolgen.

Vergleichen wir nun die *ὑγρὰ κέλευθα* und die *γέφυραι πολέμου* des Homer mit dem *ὀρθὰ κέλευθος* des Pindar, so sehen wir, sie haben als Raumanschauung nichts, aber auch gar nichts miteinander zu tun. Von dem einen führt keine gerade Entwicklung zum anderen, eines ist nicht die Vorstufe des anderen, es handelt sich um zwei verschiedene Welten. Bei Pindar: Umgrenzung, Zielgerichtetheit und Furcht vor dem Grenzenlosen, bei Homer: Verströmen in die Breite und Ferne, Weg- und Richtungslosigkeit ohne bestimmtes Ziel, ohne Angst vor dem Grenzenlosen und Unendlichen. Bei Pindar die Tendenz, zeitliche Vorstellungen ins Räumliche umzubiegen, bei Homer dagegen das Bestreben, räumliche Begriffe zu einem aktiven Geschehen zu machen. Dort die Festigkeit des Gegebenen, hier die Unsicherheit alles Seins.

Wird die Gefahr der *ὑγρὰ κέλευθα* der Meere, die Grenzenlosigkeit der Welt bei Homer auch durchaus empfunden, so wird sie doch immer wieder gesucht, keineswegs wie bei Pindar als „ungangbar“ vermieden, so wenig Aussicht auch besteht, sie zu überwinden und sich zum Herrn der Weiten zu machen. Der homerische Mensch läßt sich treiben, freilich auch er nicht wurzellos, nicht um des Treibens willen, aber furchtlos und mit dem Bewußtsein, daß es auf der Welt nun einmal nicht anders geht. Es gibt keine Grenzen, keine festen Wegmale, keine geraden Pfade. Homer sucht so wenig nach Grenzen wie nach Wegmalen oder Marksteinen. Er mißt selten. Wenn ein Krieger stürzt, so heißt das: *κεῖται μέγας μεγαλωστί*, *Il* 776, „er liegt groß weithin“, groß in großem Raume[77]). Dieses *μεγαλωστί* ist der Schlüssel zu der Raumvorstellung des Homer. Denn nicht nur der Gefallene selbst ist schlechthin groß, auch der Raum um ihn ist groß.

---

[76]) O, 258: *αὐτὰρ ἐγὼ προπάροιθε κιὼν ἵπποισι κέλευθον πᾶσαν λειανέω, τρέψω δ'ἥρωας Ἀχαιούς.*

[77]) Wenn Homer von dem gestürzten Ares sagt: *ἑπτὰ δ'ἔπεσχε πέλεθρα πεσών, ἐκόνισε δὲ χαίτας*, Φ 407, so ist diese Zahlangabe parodistisch so wie das Bestäuben der Haare. Warum auch gerade sieben? Diese korrekte Angabe soll komisch wirken, so wie E 859 das Schreien des Ares komisch wirken soll. Er schreit nämlich wie 9000 oder aber wie 10000 Männer. Wir sehen: genaue Zahlen werden als komisch empfunden, demnach als wertlos. Vgl. M. Riemschneider-Hoerner, a. a. O. S. 130 ff.



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0123
gefördert durch die DFG

Wie groß aber? Das anzugeben würde Homer ganz unsinnig dünken. Er ist grenzenlos, er ist unendlich.

„Aber Achill entwich den Freunden und setzte sich abseits an den Strand der grauen Meerflut, weinend, und schaute über das unendliche Meer“[78]).

Dieses ziellose Blicken ins Leere, ins Weite, dies Gefühl für die Verlassenheit des Menschen im All, für die Verlorenheit des Einzelnen gegenüber der Unendlichkeit, wo immer sie ihm entgegentritt: im Meer, im Himmel, all das kennt die Klassik nicht. Nehmen wir eine andere Stelle: „Soweit ein Mann auf der Bergwarte sitzend im Nebel mit seinen Augen sieht, wenn er über das weinfarbene Meer hinschaut ...“[79]). Hier wird genau unterschieden zwischen Gewahren *(ἴδεν)* und Blicken *(λεύσσων)*. Aber was will er denn sehen, der Mann auf der Bergwarte, der über das weinfarbene Meer hinschaut? Es ist nirgends gesagt, daß kriegerische Zeiten ihn dorthin gestellt haben, und Homer ist in solchen Erzählungen sehr korrekt. So wie der Hirte des Nachts sich freut, wenn die Sterne erwachen und die Wachtfeuer auf den Bergen, wenn sich gleichsam in der niederdrückenden Finsternis die Unendlichkeit auftut, die Weite, das All, so schauen hier Achill und die Männer auf den Berggipfeln ins Weite. Sie suchen nicht nach Blickpunkten, an die sie sich klammern, sie setzen sich keine Wegmale und überbrücken keine Meere, sie suchen kein Gegenüber und keinen Hintergrund, keine Säulen des Herakles und keine Quellen des Nil. Sie schauen über das unendliche Meer hin, das weinfarbene. Sie schauen ins All.

---

[78]) A 348: *αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς δακρύσας ἑτάρων ἄφαρ ἕζετο νόσφι λιασθεὶς θῖν' ἐφ' ἁλὸς πολιῆς, ὁρόων ἐπ' ἀπείρονα πόντον.*

[79]) *ὅτσον δ' ἠεροειδὴς ἀνὴρ ἴδεν ὀφθαλμοῖσιν ἥμενος ἐν σκοπιῇ, λεύσσων ἐπὶ οἶνοπα πόντον* E 770.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0124
gefördert durch die DFG

# Besprechungen

Max Kommerell: Lessing und Aristoteles; Untersuchung über die Theorie der Tragödie. (Frankfurter Wissenschaftliche Beiträge, Kulturwissenschaftliche Reihe, Band 2.) Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1940. 316 S.

Von Lessings Kampf gegen Corneille geht das Buch aus, der Hauptteil bemüht sich um eine Klärung der wichtigsten Begriffe der Tragödie, die in diesen Angriffen bzw. in der Poetik des Aristoteles eine Rolle spielen; die Begriffsuntersuchung aber weitet sich aus zu einer Schau der geistesgeschichtlichen Stellung der drei Großen — Aristoteles, Corneille und Lessing — und ihres Wollens. Im Ergebnis zeigen sich Blickrichtungen an für eine neue Gesamtdeutung der aristotelischen Poetik (und darüber hinaus der gesamten Philosophie des Aristoteles) und für die große Aufgabe einer Geschichte des Aristotelismus.

Von Lessing geht der Verfasser aus, aber er wagt sich tief hinein in das schwierige Gebiet der Interpretation der aristotelischen Poetik; man spürt deutlich, wie ihm aus dem Studium der Beziehungen heraus das Interesse wächst an den verhandelten Begriffen selbst, was zwangsläufig zu einer eingehenden Aristoteles-Interpretation führt, obwohl der Verf. Germanist, nicht Gräzist ist. Dieser Einschränkung ist er sich aber durchaus bewußt und bittet in seinem Vorwort: „Wo der Verfasser, der sich leider oft von der Fachliteratur verlassen sah, das Richtige traf und wo er es verfehlte, hofft er von den Zuständigen Belehrung“ (S. 7).

In der Tat können auch die neusten Übersetzungen und Kommentare der Poetik (Rostagni, Gudeman, Nestle) nicht wirklich befriedigen. Das vorliegende Buch bedeutet jedenfalls einen Fortschritt in der Poetik-Auslegung, sodaß jeder zukünftige Aristoteles-Kommentar es berücksichtigen muß. Wenn mir auch Kommerells lebhafte Ablehnung der Hypothese, der Poetiktext sei „der Torso eines Kollegienheftes“, wie Gudeman sagt, ungerechtfertigt scheint, wenn auch m. E. die von ihm als „unmöglich Formulierung des modernen Voluntarismus“ bezeichnete Übersetzung des Pathosbegriffes durch Vahlen und Gudeman als „leidvolle Tat“ so in sich widerspruchsvoll, wie Kommerell meint, sicher nicht ist, wenn mir auch die Beziehung zu Plato stärker erscheint als Kommerell es zulassen will, wenn auch der Verf. sich in verschiedenen Abschnitten des Buches in Einzelheiten zuweilen widerspricht[1]), so schmälert das in nichts den Wert der Interpretation der Hauptbegriffe *κάθαρσις, ἔλεος, ἦθη, ἁμαρτία, μῦθος, πάθος, εἰκός, ἀναγκαῖον.*

Als besonders wichtig für Aristoteles stellt sich außerdem einleuchtend heraus der Begriff des Wissens und Nichtwissens. Das Wissendwerden ist, wo es in der Tra-

[1]) Sollte vielleicht das Buch in seinen Teilen getrennt voneinander entstanden sein und eine letzte glättende Hand fehlen? Letzteres würde auch eine Reihe satzbaulicher Unmöglichkeiten und die vielen Druckfehler erklären.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0125
gefördert durch die DFG

gödie eintritt, das entscheidende Geschehen. Die ausführliche Erörterung dieses Begriffs sei hier als Beispiel für die Vorzüge und Nachteile der Arbeitsweise in dem vorliegenden Buche kurz skizziert. Der Verf. stellt bez. des Verhältnisses von Wissen und Tun folgende sich verbessernde Reihen auf, wobei die Zahlen die Wertstufe der Verwendungsmöglichkeit angeben, 1 als die beste Möglichkeit: A. Erste aristotelische Reihe: Wissend tun (3), Unwissend tun (2), Wissend nicht tun (1). B. Zweite aristotelische Reihe: Wissend nicht tun (1), Unwissend tun (2), Wissend tun (3), Wissend vorhaben, aber nicht tun (4). Hinzu fügt der Verf. von sich aus C. Die logische Reihe: Wissend tun (3), Wissend nicht tun (4? 1?), Unwissend tun (2), Unwissend nicht tun (x, bei A. nicht erwogen). Da diese Reihe gar nicht befriedigt, auch mit Aristoteles nicht übereinstimmt, fügt der Verf. der logischen Reihe das „Vorhaben" hinzu, und es ergibt sich über eine „Verbesserte logische Reihe (D)" die „Vollständige logische Reihe E": Wissen. Vorhaben. Tun (3). — Wissen. Vorhaben. Nicht tun (4). — Tun. Wissen (2). — Nicht tun. Wissen (x). — Vorhaben. Wissen. Nicht tun (1). — Vorhaben. Wissen. Tun (y). Gezeigt wird, wie jede dieser 6 Möglichkeiten dramatischen Sinn hat, obwohl Aristoteles zwei von ihnen nicht berücksichtigt. Um nun wieder auf die von Aristoteles gemeinte Reihe zu kommen, wird die Reihe E vereinfacht, indem sie nur vom Tun aus oder nur vom Wissen aus geordnet wird, also: F. Die aufs Tun bezogene Reihe: Tun mit vorgängigem Wissen (3). Tun ohne vorgängiges Wissen (2). Nicht tun mit vorgängigem Wissen (1); und dazu G. Die aufs Wissen bezogene Reihe: Wissen vor Tun (3). Wissen vor Nicht tun (1). Wissen nach Tun (2). Auf diesem etwas umständlichen Wege kommt der Verf. zu der entscheidenden Einsicht, „wie grundlegend, wie gesetzgebend das Wissen, d. h. die Auslegung der Situation durch die in ihr Verstrickten auch bei den Pathosformen ist — das Wissen, das für die beiden Formen des verflochtenen Mythos, vor allem für die Erkennungen, aber auch für die Peripetien, die aus einem Wissensmangel hervorgehen sollten, ebenso bestimmend war. Dies ist ein entscheidender Punkt antiker Tragödie, antiker Theorie, antiker Lebensauffassung" (S. 197).

Die gelungensten Stellen des Buches scheinen mir die Untersuchungen über das Mitleid zu sein. Gezeigt wird, wie sich alle Schwierigkeiten der Interpretation dieses wichtigen Begriffs bei Aristoteles und Lessing lösen, wenn man die grundsätzlich verschiedene Wertung des Mitleids in der Antike und in der christlichen Welt berücksichtigt, dort als störenden schmerzlichen Affekt, hier beinahe als Tugend. Für Aristoteles gilt es, davon befreit zu werden, für Lessing ist es klar, daß unsere Mitleidsgefühle gepflegt, veredelt werden müssen. Somit ist für Aristoteles die Katharsis nach Analogie eines Heilsverfahrens eine Reinigung der Seele von störenden Affekten, für Lessing nach Analogie eines Erziehungsverfahrens der Übergang zu einer sittlichen Willensrichtung. (Dem Psychologen aber wird geraten, eine Geschichte des Mitleids zu schreiben.)

Lessing steht in der Forschung der letzten Zeit im Hintergrund, im Auslande wurde mehr über ihn gearbeitet als bei uns. Er ist Geschichte geworden, eine Kluft trennt uns von ihm. Das vorliegende Buch gehört zu den wenigen Untersuchungen der letzten Jahre, welche die Lessingforschung fortsetzen. In klaren Linien zeichnet der Verf. einen Lessing, der, beseelt von dem starken Willen, den Weg freizumachen für eine deutsche Nationalliteratur, gesetzgeberisch befehlend an der Wende zweier Zeiten steht und gegen die französische Vergangenheit, für eine deutsche Zukunft kämpft. Er glaubt an die Gesetzlichkeit der Kunst, die Theorie ist ihm Bedingung des Schaffens, und so muß er nicht nur befreien, sondern auch Gesetze geben, ja, er gibt die Muster dafür hinzu! (Als Quelle für Lessings tragische Theorie kommt außer der Hamburgischen Dramaturgie sein Briefwechsel mit Mendelssohn und Nikolai in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0126
gefördert durch die DFG

Betracht, herausgegeben 1910 von R. Petsch in der Meinerschen Philosophischen Bibliothek.)

Lessing will eine Tradition schaffen und muß daher an Tradition anknüpfen — was lag näher als der große Aristoteles? Für die Humanität Lessings aber wird die vom Mythos erfüllte Tragödie des Aristoteles vermenschlicht, das Mitleid ist der grundlegende Begriff geworden. Die Tragödie ist für ihn ein Gedicht, das Mitleid erweckt; ihm ist der Held „mit uns von gleichem Schrot und Korn", was sicher eine falsche Auslegung des Aristoteles ist. Die Hamartia aber, die eine so große Rolle in der aristotelischen Poetik spielt, ist bei Lessing herabgesunken zum verzeihlichen Fehltritt. Dementsprechend muß Lessing die Bewunderung des Zuschauers für den Helden, diesen wichtigen Begriff Corneilles, aus der Tragödie entfernen, denn sie würde Distanz schaffen, die das Mitleid unmöglich macht. Durch diese Gleichstellung des Helden mit dem Zuschauer erneuerte er das echte Mitgefühl des Zuschauers; Lessing als Begründer des bürgerlichen Trauerspiels kämpft gegen das große Barockdrama Corneilles. „Alles was Corneille abstößt, daran freut sich Lessing!" drückt sich der Verf. aus (S. 211).

Es ist unmöglich, die Menge der Anregungen des Buches, auch in den ausführlichen Anmerkungen, die meist an das Thema angrenzende Fragen erörtern, auch nur annähernd hier wiederzugeben. Man lese das Buch selbst; es füllt trotz mancher gewagten Hypothese, vielleicht auch gerade deshalb, den zunächst so nüchtern erscheinenden Stoff mit soviel Leben und stellt die manchem als veraltet erscheinenden Probleme in einen so weiten Horizont, daß es jedem Leser großen Gewinn bringen wird; die einschlägige Forschung aber wird sich mit ihm zu beschäftigen haben.

Marburg/Lahn. Georg Schleypen.

---

R. Benz: Goethe und die romantische Kunst. Piper Verlag, München 1940.

Im Laufe des 19. Jahrhunderts war hinter den humanistischen Idealen alles Romantische so weit in den Hintergrund gedrängt worden, daß es nahezu vergessen wurde, und die Ausstellung von 1906 bedeutete daher eine große Überraschung und führte zur Neuentdeckung eines verloren gegangenen Schatzes. Nachdem nun aber einmal dieser Schatz gehoben, gründlich untersucht und — nicht zuletzt durch das Verdienst unseres Autors — fester Besitz geworden ist, scheint das Gegenteil einzutreten, daß nämlich jetzt die Romantik alles Klassische derart überwuchert als Vorstellung und als Ideal, daß diese nur noch als die leere Formel „antikischer Nachahmung" erscheint und einzig und allein auf die Person Goethes und nicht einmal auf den ganzen Goethe zugeschnitten wird. So aber liegen die Dinge nun auch wieder nicht! Nicht nur, daß unser großer Dichter — Schiller wird überhaupt dabei vergessen — in ein abenteuerliches, ja fast lächerliches Licht rückt, die Grundlagen der gesamten Kultur der Zeit bleiben unberücksichtigt und alle wirklich künstlerischen Elemente des Klassizismus, die sich im Gegensatz zur romantischen Doktrin entwickeln, bleiben unberücksichtigt. Man denke an die durchaus nicht nur antikische Architektur und Plastik. Es ist auch nicht zufällig und widersinnig, daß Goethe gerade mit den bedeutendsten der Romantiker, mit Runge und Friedrich, in Fühlung blieb und sie aus seinem verletzenden Urteil über die „Klosterbrüder" ausschloß. Denn in ihnen war ein Geist Form geworden, der zwar — wenigstens bei Friedrich — nicht mehr der seine war, den er aber doch respektierte, weil er eben Gestalt gewonnen hatte. Die anderen waren ihrem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0127
gefördert durch die DFG

Stil nach genau so Klassizisten wie Goethe und ihr Wollen, das Goethe abstieß, stand größtenteils in Gegensatz zu ihrem Tun. Wie er denn fast stets eben dies Wollen angriff, für das Werk selbst aber im Sinne der Zeit angemessene Worte fand. Kein Mensch, auch der größte nicht, ist imstande, alle seine Zeitgenossen richtig zu beurteilen, wir sollten also so manches Wort, das vor der Geschichte nicht stand hält, lieber verschweigen. Sehr eng und ungerechtfertigt aber ist eine Definition, die gerade diesen weiten Geist als bloße „Persönlichkeitskultur" einengt, dagegen die in ihren Anfängen doch recht kleinbürgerliche Romantik als „Gemeinschafts-Kultur" aufzieht. Auch daß das Klassische für Goethe „endlich gefundener Halt", „selbst auferlegter Zwang zum Stil" ist, eine „nach außen schützende, das leicht verletzliche Innere heilsam bergende Form", daß also die Iphigenie und die Römischen Elegien nur ein Kleid, man möchte fast sagen eine Verkleidung sind, das werden wir nicht unterschreiben können.

Als Quellenmaterial für die Romantik bleibt das Buch eine eben so wertvolle Erscheinung wie durch die für die Folgezeit immer leicht humoristisch wirkenden Dokumentenbeigaben eine amüsante Lektüre, für Goethe aber und seine Zeit ist es notgedrungen irreführend.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

---

Dr. Hans Jürgen Meinerts: Die Akten des Vogelsangs. Raabestudien auf Grund einer Sprachuntersuchung. Neue Forschung. Arbeiten zur Geistesgeschichte der Germanischen und Romanischen Völker 35. Junker und Dünnhaupt Verlag, Berlin 1940.

Mit sehr zahl-, umfang- und inhaltreichen Anmerkungen und wirklich interessanten Textproben arbeitend, gibt der Verfasser eine überaus gründliche und verständnisvoll aufmerksame Untersuchung dessen, was er sich zum Gegenstand gewählt hat. Im einzelnen konnte manches ohne Beeinträchtigung der Ergebnisse und ihrer Deutlichkeit knapper gefaßt sein. Da und dort wird wohl auch gar zu sehr auseinandergelegt. Auch ist das rein Sprachliche keineswegs so ausschließlich in den methodischen Vordergrund gerückt, daß es notwendig war, andere Arbeiten als Stiluntersuchungen gegen die eigne abzuheben. Durchaus begrüßenswert nämlich gibt Meinerts selbst auch eine Fülle stilkünstlerischer Beschreibungen (siehe doch den ganzen zweiten Teil!). Die Arbeit ist wissenschaftlich ergiebig.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

---

Dr. Werner Psaar: Schicksalsbegriff und Tragik bei Schiller und Kleist. (Germanische Studien, Heft 228.) Verlag E. Ebering, Berlin 1940. 269 S.

Nachdem der Verf. in einem einleitenden Kapitel eine Begriffsbestimmung des Tragischen gefunden hat, aus der er die große Bedeutung des Schicksalsbegriffs folgert, untersucht er Kapitel nach Kapitel zunächst das Leben der beiden Dichter und dann ihre Dichtungen nach dem Schema: Schicksalsbegriff — Wesen — Tragik des betreffenden Menschen. Das Leben der Dichter gliedert er in drei Abschnitte, die Jugendperiode, das Kanterlebnis und die Zeit der Reife; die Dichtungen werden analysiert und gegenübergestellt nach bestimmten Gesichtspunkten: „Das Streben des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0128
gefördert durch die DFG

Einzelnen nach Freiheit und Recht", „Die Tragödie des Führers", „Schicksalskomödie" und „Schicksalstragödie", „Die Berufung der Frau", „Der Einzelne und die Gemeinschaft" und „Der Freiheitskampf des Volkes". Eine kurze Zusammenfassung schließt das Ganze ab.

Der methodische Weg ist m. E. in seinem Ausgangspunkte verfehlt; um dies zu zeigen, erinnere ich an zwei Arbeiten der beiden Dichter, die „Briefe über die ästhetische Erziehung" und den Aufsatz „Über das Marionettentheater".

In den Briefen über die ästhetische Erziehung untersucht Schiller den Seelenzustand des Menschen seiner Zeit und stellt die innere Zerrissenheit in einen Stofftrieb und einen Formtrieb fest, in den intuitiven und den spekulativen Verstand. Die Wirklichkeit fällt dementsprechend auseinander in Sinnenwelt und Ideenreich, in Materie und Form. Beide wieder zu vereinigen muß das Ziel der Menschheit sein. In seinem Aufsatz über das Marionettentheater schreibt Kleist von dem Sündenfall des Menschen, durch den der reflektierende Mensch seine Unmittelbarkeit verloren hat; die Welt ist seitdem zerfallen in eine Wirklichkeit des Unmittelbaren, des unbewußten Insichselbstruhens und eine Wirklichkeit der Kausalität, der bewußten Distanzierung; er nennt es die Welt der Grazie und die Welt der Reflexion. Daß jene die echte, unbewußt richtig handelnde ist, diese die minderwertige, unechte, zeigt er an den Beispielen des Tänzers, des Dornausziehers und des Fechters. (Dies Zerfallen der Welt Kleists in zwei Wirklichkeitsformen hat zuerst Lugowski ausführlich in seinem Buche „Wirklichkeit und Dichtung" [Diesterweg 1936] dargestellt.)

Man darf sich nicht stoßen an dem Wortschatz des 18. Jahrhunderts; es handelt sich in beiden Fällen um eine Psychologie der Gespaltenheit unseres Seelenlebens und unserer ganzen Kultur. Bei beiden Dichtern geht der Riß durch die ganze Wirklichkeit hindurch, durch die Welt wie durch die menschliche Seele. Spannungen sind also in der Seele, in der Welt und zwischen Seele und Welt. Die zum Ausgleich drängenden Spannungen sind für Schiller wie für Kleist am stärksten innerhalb der menschlichen Seele, wie, um je ein Beispiel zu nennen, die Jungfrau von Orleans und Penthesilea zeigen.

Der Verf. des vorliegenden Buches irrt demnach, wenn er für seine Untersuchungen von einem Begriff des Tragischen ausgeht, den er folgendermaßen bestimmt: „Das Tragische erweist sich uns also als eine in der Grundspannung von Wesen und Wirklichkeit, von innerem Schicksal des Menschen und äußerem des Weltzusammenhanges enthaltene Gegebenheit und das tragische Urerlebnis als das Erfahren eines zur Spannung mit der Welt hindrängenden Wesensgehalts" (S. 20). Der Verf. scheint selbst gespürt zu haben, daß in seinem Arbeitsansatz eine Gefahr liegt, denn warum sonst ist in dem Schlußkapitel die Ablehnung notwendig, er habe nicht eine Theorie des Tragischen gewinnen und dann diesen bestimmten Begriff an beiden Dichtern beweisen oder erläutern wollen. Aus unseren Darlegungen folgt: Dem tragischen Erlebnis verfallen ist d e r Mensch, durch dessen Seele zwei Welten hindurchgehen und der nun vor der Aufgabe steht, zu einer Lösung der Spannung zu kommen, indem die eine Welt den Sieg über die andere davonträgt und sie vernichtet, oder indem beide in einer höheren Einheit harmonisch verschmelzen. Manchen gelingt die Auflösung der tödlichen Spannung (der Königin im „Don Carlos", der Marquise von O.), manchen nicht (Luise Millerin, Penthesilea). In dieser Richtung wäre die gemeinsame Basis für die Untersuchungen der Tragik bei Schiller und Kleist zu suchen.

Entsprechend seiner Bestimmung des Tragischen muß dem Verf. der Schicksalsbegriff wichtig erscheinen; er nimmt ihn sogar in den Titel seines Buches auf. Er hält ihn für so wichtig, daß er in jedem Abschnitt der Untersuchung von ihm ausgeht und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0129
gefördert durch die DFG

von da das Wesen der beiden Dichter und der Gestalten ihrer Dichtungen und ihre Tragik analysiert. Sobald man aber den Ort der tragischen Erfahrung in der Spannung zweier Wirklichkeiten, wie sie der Einzelne erlebt — sowohl der Außen- wie der Innenwelt — sieht, ist es einleuchtend, daß viel mehr als das äußere Schicksal die Spannungsverhältnisse der beiden Welten zu untersuchen sind, so wie sie der betreffende Mensch sieht; d. h. daß das Wesen des Menschen die Grundlage bildet für alles übrige. Zwar offenbart der Zusammenprall mit einer fremden Macht die innere Beschaffenheit des tragischen Helden, damit hat der Verf. recht; aber diese fremde Macht wechselt ihr Aussehen je nach dem Standpunkt des Gegenüber; sie ist in ihrer Wandelbarkeit eine Funktion des Wesens, nicht umgekehrt. So muß bei der Deutung des Schicksals im „Wallenstein" der Verf. zu der bezeichnenden Feststellung kommen: „Während eine Klärung des Sternenglaubens erst nach der Charakteristik Wallensteins versucht werden kann, ergeben sich schon ohnedies aus den Widersprüchen für das Verständnis des Schicksals in der Dichtung die von den theoretischen Schriften und den Jugenddramen her bekannten zwei Grundanschauungen" (S. 129).

Als Ganzes kann somit das Buch die Schiller- und Kleist-Forschung m. E. nicht fördern; in einzelnen Analysen dagegen, bes. der Schillerschen Dramen, stecken eine Reihe guter Beobachtungen, die, wäre der falsche Ansatz nicht, zu fördernden Ergebnissen hätten führen können, die aber auch so für die weitere Forschung nützlich sein werden. Dabei zeigen alle Kapitel die sehr gute Kenntnis der in Frage kommenden Literatur der letzten Jahrzehnte. Solche anregenden Beobachtungen sind etwa: S. 52: „Den ‚Kindern des Hauses', diesem Lieblingsbegriff Schillers, ist bisher noch viel zu wenig Beachtung geschenkt worden. An ihm wird Schillers Eigenheit im Gegensatz zu Kant besonders deutlich." S. 59: Hinweis auf Schillers verschiedene Stellung zur französischen und zur griechischen Tragödie. S. 61: Schillers Mitleidstheorie. S. 84: Schillers Auffassung der verschiedenen Aufgabe von Tragödie und Komödie. S. 167: Ablehnung von Hohensteins Erklärung der „Braut von Messina" — das Individuum ist nicht, wie Hohenstein meint, für Schiller durch das Dasein allein schon schuldig. S. 180 ff.: Analyse des Jupiter in „Amphitryon" — er versinnbildlicht beide Wirklichkeiten, er ist Teufel und Gott. S. 190: Gelegentlich der Analyse der „Jungfrau von Orleans": „Wer sich also entweder gegen die Idee oder die Natur vergeht, versündigt sich an beiden Weltordnungen gemeinsam, weil letztlich beide ein und dasselbe Ziel anstreben: die Erhaltung des Vaterlandes, und beschwört die Nemesis herauf." S. 242: „Schiller erlebt das Herz nur als Träger, Kleist auch als Urheber des Gesetzes. Beim ersten ist die Einheit in der Existenz zu verwirklichen, beim zweiten nur durch die Existenz gegeben." S. 261 zu den neueren Arbeiten über das Verhältnis Schillers zur Barocktragödie: „Der Schillersche Held überwindet nicht das Leben, weil es für ihn wertlos ist — ... —; es bedeutet für ihn den einzigsten und höchsten Einsatz. Wenn man eine Analogie zwischen der Hinopferung des Lebens in der Schillerschen Tragödie und der in der Märtyrertragödie des Barocks findet, so ist dabei übersehen, daß nicht schon das Wie der Tat deren Gleichheit oder Verschiedenheit enthüllt, sondern der Wert, um dessentwillen die Tat vollbracht wird." —

Auf die Frage nach dem Unterschiede der Tragik bei Schiller und Kleist gibt der Verf. im Schlußkapitel die Antwort: „Der tragische Konflikt verursacht bei Schiller zumeist eine Erhöhung des Wesens, deren Merkmal die Vereinigung der beiden Reiche im Menschen ist, bei Kleist dagegen eine Entfaltung des Wesens, die sich in dem Sieg über die Wirklichkeit und über deren Macht im Menschen kundtut" (S. 259). Der Verf. ist also bez. Schiller trotz seinem von uns beanstandeten Arbeitseinsatz schließlich genau zu der von uns vertretenen Ansicht gekommen, daß nämlich die For-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0130
gefördert durch die DFG

derung besteht, die Vereinigung beider Reiche im Menschen herbeizuführen. Zu dieser Feststellung hätte er bei richtigem Ausgangspunkt viel eher kommen können, und es ist schade, daß von dieser noch recht allgemeinen Feststellung aus nicht genauer das tragische Erleben in der Spannung von Sein und Schein untersucht worden ist, was zur Klärung der Entwicklung des Begriffs der Tragik im Laufe von Schillers Schaffen m. E. mehr beitragen würde als der Schicksalsbegriff.

Die Erklärung der Kleistschen Tragik muß nach unserer Formulierung nicht von dem Sieg des Wesens über die Wirklichkeit sprechen, d. h. des Ichs über die Außenwelt, sondern von dem Sieg der echten Wirklichkeit über die falsche, wobei allerdings die echte Wirklichkeitsform oft nur von einem Einzelnen vertreten ist. Der Zusatz des Verfs.: „und den Sieg über deren Macht im Menschen" kann dabei nur so gedeutet werden, daß er die Macht der falschen Wirklichkeit nicht nur in den anderen Menschen, sondern auch in dem Vertreter der Wirklichkeit des unbewußten Gefühls meint, also eine Überwindung der minderwertigen Wirklichkeitsform in der Seele des tragischen Helden.

Das Buch schließt mit dem Wunsche, daß die Losung zukünftig nicht mehr, wie seit Meyer-Benfey, „Von Schiller zu Kleist" laute, sondern „Schiller und Kleist". Der von dem Verf. bekämpfte Standpunkt ist m. E. bereits seit einer Reihe von Jahren aufgegeben. Die letzten Arbeiten von Buchwald, Cysarz, Kommerell, Pongs und anderen beweisen das. B. v. Wiese spricht sogar in der Einleitung zu seinem schönen Schiller-Büchlein (1938) von einer „Schillerrenaissance". Die Meinung Frickes, daß „zwischen Schillers Zeit und der unsrigen ein Bruch liegt, der bis in alle Tiefen des Lebensgefühls, des Denkens, des Empfindens, des Wollens, der Sprache, ja der Existenz überhaupt, geht" (NJb. WJ. 1931, S. 21), hat sich zum mindesten insoweit als falsch erwiesen, daß das Werk Schillers uns heute noch sehr viel zu sagen hat; das zeigt auch das vorliegende Buch sehr deutlich.

Marburg/Lahn. G. Schleypen.

---

E. Langlotz/W. Schuchardt: Archaische Plastik auf der Akropolis. Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1941.

Die dem großen, im gleichen Verlage erschienenen Akropoliswerk, das für den Privatmann wohl schwerlich erschwinglich ist, zur Seite gestellte Auswahl aus den Schätzen der Marmorskulpturen stellt keineswegs eine schematische Zurechtstutzung dar. Nicht nur, daß der einleitende Text auf ein breiteres Publikum Rücksicht nimmt, jede der den Abbildungen beigegebenen Beischriften enthält neue Belehrung, neue Gesichtspunkte und Anregung zum Sehen und ist erstaunlich weit von katalogartiger Trockenheit entfernt. Es ist auch keineswegs der Versuch gemacht, hier lediglich die „Rosinen" in effektvollen Photographien aneinander zu reihen. Die chronologische Anordnung ergab sich mit Rücksicht auf die Absichten des Buches wohl von selbst. Sie wird aber nicht pedantisch gehandhabt, sondern läßt Raum zu eingeschobenen, lehrreichen Gegenüberstellungen, sei es in zeitlicher, sei es in landschaftlicher Hinsicht. Dem Hervorheben der Einheitlichkeit des Zeitraums, dem gleichsam als Überschrift der bärtige Männerkopf des Berliner Museums als mögliche Spiegelung des Peisistratos vorangestellt wird, steht in Text und Anordnung des Abbildungsmaterials die reiche Entwicklung dieses so aufregend interessanten und seelisch noch immer so rätselvollen Zeitraums griechischen Erlebens gegenüber, gleich erstaunlich in seiner Fülle wie in seiner Einseitigkeit. Denn selbst wenn wir hoffen könnten, noch rei-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0131
gefördert durch die DFG

cheren und immer reicheren Aufschluß über diese uns doch schon gut bekannte Periode der griechischen Kunst zu gewinnen, wird es uns je gelingen, das archaische Lächeln ganz zu deuten? Wird sich überhaupt das Archaische — das sich doch wohl nicht ohne weiteres auf das abendländische Mittelalter übertragen läßt — in seinem vollen Reiz je in Worten ausdrücken lassen? Aber all das Unaussprechliche, der ganze Zauber dieser in sich geschlossenen Periode liegt — das können wir wohl mit Recht behaupten — für den, der sehen und lieben will — in diesem Werk voll ausgebreitet.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

---

Schuler, Alfred: Fragmente und Vorträge aus dem Nachlaß. Mit Einführung von Ludwig Klages. 296 Seiten. Verlag Johann Ambrosius Barth, Leipzig 1940.

Das Buch bietet aus der Hinterlassenschaft des 1923 Verstorbenen zunächst „Fragmente“ (Verse und Prosa), dann sieben Vorträge „Vom Wesen der ewigen Stadt“, die sich nicht an den Verstand, sondern an die Seele wenden — sie kreisen immer wieder um den Gedanken des „geöffneten“ und des „geschlossenen“ Lebens. Schuler taucht hinab in die Ur-Nacht und sucht — fremd in der eigenen Zeit — eine ferne Vergangenheit und die in ihr waltenden Mächte zu ergründen, ahnend, schauend das Ehemals zurückbeschwörend. Den Geheimnissen des Innern nähert er sich als „urheidnischer Gnostiker“. In der umfangreichen, freilich auch nicht einheitlich geformten Einleitung, die allzu persönliche, von schrankenlosem Haß gegen Stefan George eingegebene Angriffe enthält, entwirft Klages aus persönlicher Erinnerung ein umfassendes Bild Schulers; er betont dort, daß nur der mit Gewinn zu dem Werk des Freundes greifen werde, „der über den Taten des Tages noch nicht ganz die Verbindung eingebüßt hat mit den Wundern der Nacht“.

Liegnitz. Helmut Wocke.

---

Karl August Götz: Der Film als journalistisches Phänomen. (Diss. Verlag G. I. Nolle, Düsseldorf. 195 Seiten.)

Der Verfasser hat sich die Frage nach dem Wesen des Films gestellt und sucht ihre Beantwortung, die er bereits eingangs gibt, auf ca. 195 Seiten zu erläutern und zu begründen. Dabei weist er auf die Verschiedenartigkeit von Kunst und Journalismus hin. Kunst sei organisch aus dem Persönlichkeitskern und dem tragenden Lebensgrund erwachsenes Werk, nur empfänglich für den Lauschenden, Geneigten; Journalismus dagegen ein aus äußeren, sensationellen Effekten zusammengetragenes Mittel, um auf jeden Fall bei dem Aufnehmenden bestimmte Wirkungen zu erzielen. Die Wesensähnlichkeit des Films mit Zeitung und Rundfunk erscheint hier ganz evident, wenn man dem Verfasser zubilligt, daß es sich bei vielen Erzeugnissen der Filmproduktion um — an den Werken echter Kunst gemessen — grobe, aufdringliche, übersteigernde usw. Versuche handelt, entweder dem dumpfen Verlangen des Massenmenschen entgegen zu kommen, oder seine Gefühle und Vorstellungen entscheidend zu beeinflussen.

Doch diese Erkenntnis erscheint für 195 Seiten allzu mager. Nachdem der Verfasser einmal seine Ansicht über das Wesen des Films ausgesprochen hat, gelingt es

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0132
gefördert durch die DFG

ihm kaum, seinen weiteren Darlegungen noch wesentlich neue, etwa von verschiedenen Standpunkten die gewonnene These einkreisende Seiten abzugewinnen; seine Erläuterungen erschöpfen sich in z. T. sehr summarischer Aufzählung von Eigenschaften einzelner Filmhandlungen und im Subjektiven verbleibenden Analysen bestimmter Filme. Zwei Methoden, die eine Untersuchung erst wirklich reich und gültig machen, sind fast völlig unbeachtet geblieben: nämlich die Heranziehung affiner Gedankengänge anderer auch zunächst entfernter liegender Autoren (etwa der Philosophie, Psychologie und Charakterologie), um die eigenen Erkenntnisse und Behauptungen zu stützen; und die Verwendung der experimentellen Methode, die eine wissenschaftliche Untersuchung erst aus spekulativer Ich-Befangenheit löst. Statt dessen ist der Verfasser fast lediglich auf seine sehr subjektiven Eindrücke und seine eigene Analysierfähigkeit angewiesen, die sicher für eine feuilletonistische Filmbesprechung ausgereicht hätte, nicht aber einer 195 Seiten starken theoretischen Allgemeinuntersuchung genügen kann.

Ob man dem Phänomen „Film" mit einer, wie es K. A. Götz tut, rein kunsttheoretisch-ästhetischen Betrachtungsweise (die noch dazu im Subjektiven verharrt) gerecht wird, erscheint außerdem fraglich. Der Film als Ganzheit kann außerordentliche Wirkungen auf den Zuschauer erreichen, auch tiefere, menschlichere, die über die Trieb- und Sensibilitätsbefriedigung des Journalismus weit hinausgehen. Werner Krauß' Leistung als Virchow in „Robert Koch" etwa oder Mathias Wiemanns Verkörperung des Dichters Johannes in der von Götz aus ästhetischen Gründen scharf abgelehnten Filmübertragung der Hamsun-Novelle „Viktoria" sind gewiß nicht mehr mit dem üblichen „Nervenkitzel" abzutun; es handelt sich hier um Menschengestaltungen, die mittels entsprechender Regie und Kameraeinstellung eine unmittelbare Transparenz und Eindringlichkeit erhalten, gegen die das meisterhafteste Roman-Epos oder die geglückteste Bühnenaufführung mittelbar und auf die Qualität des Aufnehmenden angewiesen erscheint. Kunst kann auch anders betrachtet werden. Wenn eine an sich nicht streng stilreine Kombination verschiedener Kunstarten (als welche Götz den Film sieht) die unmittelbar ergreifende und erschütternde Elementargewalt des echten Kunstwerks erzielt, so bleibt für eine nachträglich den unmittelbaren Eindruck zerlegende Kritik kaum noch gültiger Raum. Kritik sollte nur dort einsetzen, wo die beabsichtigte Wirkung ausbleibt (es sei denn selbstverständlich, daß die Wirkung selbst fragwürdigen Charakter trägt). Den großartigen Eindruck von Frank Noldans und Walter Gronostays Prolog zum holländischen Film „Totes Wasser" etwa bestreitet Götz nicht, sucht aber die Neuartigkeit dieses Filmwerkes durch eine kunsttheoretische Zergliederung abzuschwächen, in der er aufweist, daß die mit filmeigenen Ausdrucksmitteln erreichte Bild-Tonverkoppelte Rhtyhmisierung eines Arbeitsvorganges — hier die Trockenlegung von Abschnitten der Zuidersee — lediglich als Illustration des lyrischen Wortes zu werten sei. Diese Feststellung erscheint zunächst scharfsinnig und richtig. Der Prolog, rhythmische Prosa, wird von einem Sängersprecher und einem nur aus Männerstimmen zusammengesetzten Chor vorgetragen, von großem Orchester begleitet und mit rhythmisch wechselnden Filmbildern und Trickzeichnungen synchronisiert. Gewiß, man kann den Text ohne Bild und Musik als lyrisch-dramatische Dichtung isolieren. Dann würde aber der Hörer oder Leser mehr in der Sphäre des sich im Wort äußernden Geistes sein und die Vorstellung des Realen bliebe mittelbar. Man kann auch Gronostay's Musik in Verbindung mit dem Text ohne Filmstreifen als modernes Oratorium aufführen (wie es Mengelberg tatsächlich getan hat) und die Wirkung bliebe noch immer gewaltig. Aber der Charakter des Werkes erfährt ähnlich wie als isolierte Dichtung eine entscheidende Wandlung. Die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0133
gefördert durch die DFG

sehr eigenwillige Partitur erhält ohne den Bildrhythmus eine absolute Bedeutung und rückt wesentlich etwa in die Nähe der Fuge. Andererseits würde der mit einem anderen Tonband (auf dem z. B. nur Arbeitsgeräusche fixiert wären) versehene Filmstreifen kaum anderes darstellen als einen Kulturfilm, der die Entwässerung der Zuidersee demonstriert. Erst die synkrone Darbietung von Bild und Musik vermittelt den von beiden Autoren angestrebten Eindruck eines durch Melos und Rhythmik ins Metaphysische sich aufgipfelnden realen Arbeitsvorganges. Die Musik tritt hier als Deuterin unmittelbarer, nüchterner Wirklichkeit auf und nicht als verselbständigtes, von vornherein einer anderen Sphäre als dem Realen zugehöriges Kunstwerk. Durch ihre emotionale und rhythmische Gewalt wird der tatsächliche reale Vorgang einer durch den menschlichen Geistwillen gelenkten Arbeitsleistung als künstlerische Form erlebbar; es offenbart sich der Elan eines Lebensgefühls (etwa im Sinne Dilthey's), das sich im den Rohstoff der Natur verwandelnden Werk manifestiert.

Diese durchaus erzielte Wirkung entkräftet praktisch alle Einwände von Götz, die, allzu analytisch, auf das aus verschiedenen Kunstarten Zusammengesetzte des Filmstreifens hinweisen.

Abschließend wäre zu sagen, daß Götz eine Deutung des Phänomens „Film" versucht, die angesichts vieler Produkte der Filmindustrie Richtiges aufzeigt. Der Film als journalistisches Phänomen. Ebenso könnte man über die Zeichnung, die Skulptur, das Gemälde, das Lied als journalistische Phänomene theoretisieren, ohne das Wesen der betreffenden Kunstgattung anzuzweifeln. Jede Kunst kann mißbraucht oder als Surrogat dargeboten werden.

Zum Schluß noch ein Hinblick auf Stilistisches. Der Verfasser behauptet eingangs, Journalismus und Kunst könnten wertmäßig nicht gegeneinander ausgespielt werden, da sie beide ihre besonderen Funktionen im völkischen Leben hätten. Und doch setzt er bei der Betrachtung des Films als Journalismus einen entschiedenen Wertakzent. Immer wieder betont er den äußeren summarischen Reizcharakter des rein Journalistischen gegenüber der organisch gewachsenen Tiefe echter Kunst: alle Bemühungen der Filmleute reichten doch nicht an die stille, dauernde Wirkung eines Gedichtes oder eines Gemäldes heran.

Wolfgang Wilhelm.

---

Max Kommerell: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe — Kleist — Hölderlin. Vittorio Klostermann Verlag, Frankfurt a. M. o. J. (1940).

Zwei Faustabhandlungen „Faust II. Teil. Zum Verständnis der Form"; „Faust und die Sorge" sind vereinigt mit dem Aufsatz „Schiller als Psychologe", woran sich eine „Betrachtung über Heinrich von Kleist: Die Sprache und das Unaussprechliche" und eine Deutung von „Hölderlins Empedoklesdichtungen" schließt. Gewichtige Gaben in gewohnt eindrucksstark geprägter Form! Die Einheit der Buchveröffentlichung liegt in der Gegenständlichkeit des deutschen Dramas und in der Methode: dem unbefangen unmittelbaren Befragen des Gegenstandes. Formverständnis zu wecken, Auslegung des dichterischen Wortes damit zu üben, ist die Absicht aller fünf Abhandlungen. Besonders ergiebig erscheinen mir die Ausführungen über Schiller und zu Heinrich von Kleist. Vor allem die erste Faustinterpretation dürfte etwas gar zu komprimiert sein. Es springt schließlich mehr zum bloß Inhaltlichen als zur Formerkenntnis heraus, vorab, wenn man sich Kurt Mays und seiner Formdeutung des Faust II. erinnert. Sehr ergiebig sind die Einsichten zur Kleistschen Sprache. Kommerell, hier

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0134
gefördert durch die DFG

wie im Hölderlinaufsatz, erweist sich über das allgemein Fördernde hinaus als ein wahrer Meister des Aufhellens wichtiger, aber oft ganz übersehener, vernachlässigter und doch sehr bedeutsamer Zwischentöne.

Es ist höchst wünschenswert, daß so wesentliche Aufsätze, die in Zeitschriften beim Erscheinen einigermaßen leicht zugänglich, aber allzu oft einem nur zu baldigen Entschwinden ausgeliefert sind, in Buchgestalt eine dauerhafter sichtbare Form und Gegenwärtigkeit erhalten. Wir hoffen auf weitere solche Veröffentlichungen Kommerells neben seinen großen Arbeiten.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

---

Wolfgang von Wersin: Das elementare Ornament und seine Gesetzlichkeit. Eine Morphologie des Ornaments. Lichtbilder von Walter Müller-Grah. Textzeichnungen von Herthe von Wersin. Otto Maier Verlag, Ravensburg.

Es ist von jeher ein Gewinn für die allgemeine kunstwissenschaftliche Forschung gewesen, wenn sich schöpferische Künstler an der Auseinandersetzung über die Grundlagen der Künste beteiligt haben. Die Gefahr einer gewissen Lebensferne, die sich vielfach bei ästhetischen und kunsttheoretischen Betrachtungen bemerkbar macht, wird am ehesten beschworen, wenn der Künstler selbst aus der Fülle seiner Erfahrungen zur Klärung der grundlegenden Fragen künstlerischer Gestaltung beiträgt. Nun ist es freilich der Natur der Sache nach den wenigsten Künstlern gegeben, ihre Auffassung vom Wesen des Künstlerischen in Worte zu fassen oder gar in systematischer Form auszubreiten — ganz abgesehen davon, daß solche theoretischen Darlegungen ausübender Künstler zumeist einen mehr oder minder subjektiven Charakter tragen, so daß der objektive Kerngehalt erst wiederum herausgeschält werden muß. Wie fruchtbar und erhellend derartige Betrachtungen jedoch sein können, haben in letzter Zeit — um nur ein besonders eindrucksvolles Beispiel zu nennen — die „Aufsätze zur bildhauerischen Gestaltung" von Philipp Harth bewiesen, in denen einer der führenden Bildhauer unserer Zeit unter starker Betonung des Handwerklichen seine Erkenntnisse vom Wesen des Plastischen in klarer und überzeugender Form niedergelegt hat.

So kann es nur begrüßt werden, wenn ein anerkannter Meister der angewandten Kunst, Wolfgang von Wersin, auf Grund eines ebenso bedeutenden wie vielseitigen Schaffens den Versuch unternimmt, die Frage nach dem Wesen des Ornaments nach allen Seiten hin zu beleuchten. Wolfgang von Wersin hat sich als Entwurfskünstler auf verschiedenen Gebieten — Innenraumgestaltung, Möbel, Porzellan, Glas, Metall u. a. m. — einen Namen gemacht und sich um die Hebung des allgemeinen Geschmacks in Deutschland hohe Verdienste erworben. Da er — wie schon frühere literarische Beiträge aus seiner Feder beweisen — seine Gedanken in einer klaren und gepflegten Sprache auszudrücken weiß, durfte man seiner „Morphologie des Ornaments" — wie der Untertitel seines Buches lautet — mit beträchtlichen Erwartungen entgegensehen.

Um die Gesetze der ornamentalen Formgebung zu ergründen, geht der Verfasser von der Natur des Ornaments aus. Für ihn ist die Ornamentik ein Zweig der Kunst, dessen gesetzmäßige Grundlage der Rhythmus bildet; wie Musik, Tanz und Architektur ist das Ornament eine grundsätzlich abstrakte Ausdrucksform. Dabei wird aber mit Recht betont, daß in allen bildenden Künsten — d. h. also auch in den

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0135
gefördert durch die DFG

darstellenden — abstrakte Verbindungen verborgen sind, d. h. eine ornamentale Rhythmik, die das eigentliche Wesen der künstlerischen Formgebung ausmacht.

Niemals aber ist das Ornament frei — es verwirklicht sich vielmehr stets an einem Gegenstande und ist an einen Zweck gebunden, an einen Raum, ein Bauwerk, ein Gefäß, ein Gerät, ein Gewebe usw. Dazu kommt eine zweite Bindung: die an den Werkstoff. Das bedeutet keineswegs, daß das Ornament durch das Material bedingt sei. Beide müssen sich vielmehr durchdringen, um zu einer künstlerischen Einheit zusammenzuwachsen.

Das Ornament stellt grundsätzlich nichts dar — es führt seine eigene Sprache, die aus der Quelle des Triebhaften, aus den Urgesetzen des Lebens überhaupt stammt. In der Rhythmik des Ornaments spiegelt sich der rhythmische Verlauf aller Lebensvorgänge. So ist das Thema der ornamentalen Gestaltung „die Wiederholung des Gleichartigen und der Ausgleich von Gegensätzlichkeit". „Die sichtbare Darstellung einer Harmonie von zum Ausgleich gebrachten Gegensätzen" — dieses elementare Prinzip ästhetischer Gestaltung erscheint hier gleichsam in nuce. Aus diesem Polaritätsprinzip erwachsen die wichtigsten Kontrastpaare wie Kreuz, Zacke, S-Linie und dergleichen.

Das stärkste künstlerische Mittel im Ornament bildet der Rhythmus, der „in fortlaufenden Beziehungen zweier nebeneinanderliegender Kontrastelemente" besteht und sich z. B. im Perlstab, Streifen, Streumuster, Flecht- und Gitterwerk verwirklicht. Außerdem erscheint der Rhythmus im geschlossenen Einzelornament wie in der Rosette, der Palmette, dem Akanthus usw. Nun spielt auch in der Natur der Rhythmus eine große Rolle: hier begegnet er uns in organischen Bildungen wie den Wellen, den Muscheln, in der Aderung des Marmors oder der Maserung des Holzes. Hier wie in der ornamentalen Gestaltung wird aber die Wiederholung des Gleichen nicht nur als Rhythmus, sondern auch als Gliederung erlebt und dient damit zugleich der bildhaft anschauenden Vorstellung.

Es ist nun eine besondere Eigenart der abstrakten Form, daß sie als ein Lebendiges erfaßt wird: z. B. als steigend, lastend, fallend, gerichtet, ruhend usw. Dieses dynamische Moment tritt im Ornament verschieden stark hervor, am kräftigsten wohl in der ornamentalen Einzelform — sei es in abstrakter, sei es in naturhafter Bildung. Von entscheidender Wichtigkeit ist hier, daß die Einheit der ornamentalen Komposition durch die Beziehungen des Gleichgewichts zwischen ihren verschiedenen Gliedern gewahrt wird. Dies geschieht durch die — sichtbare oder unsichtbare — Achse, die alle Teile gleichsam auswiegt. Diese Ausgewogenheit prägt sich am eindeutigsten in dem symmetrischen Aufbau des Formgebildes aus, als dessen typisches Gerüst die seitlich und aufwärts strahlende Verzweigung erscheint. Wiederum wird hier der innere Zusammenhang mit bestimmten organischen Bildungen sichtbar, vor allem pflanzlichen, die denn auch in der Ornamentik eine besonders große Rolle spielen.

Neben Rhythmus und Dynamik, die sich häufig verflechten, tritt als weitere Komponente des Ornaments die „Ordnung", die Wersin als „Darstellung einer unmittelbar sinnfälligen geometrischen oder zahlenmäßig bestimmten Gesetzmäßigkeit" bezeichnet, „in der das Bedürfnis nach Klärung des sonst Unübersehbaren sich mit dem Gefühl für den Symbolwert einfacher Zahlenbeziehung verbindet". Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang die Rückführung der verschiedenen Komponenten auf seelische Grundhaltungen: wurzelt der Rhythmus im Triebhaft-Gefühlsmäßigen, die Dynamik im Aktiv-Willenshaften, so ist die Ordnung im Geistigen verankert.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0136
gefördert durch die DFG

Auf diese Grundlegung des Ornaments folgt der Versuch einer Gliederung, wo bei grundsätzlich nur das rhythmische Ornament berücksichtigt wird. Wersin geht dabei vom „elementaren Ornament" aus, d. h. von jenen einfachsten, vorwiegend geometrischen Bildungen, die als ewige Formen, jenseits von Stil und Zeit, Kultur und Rasse stehen und die „knappsten graphischen Darstellungen eines rhythmischen Bedürfnisses" bilden. In reinster Ausprägung läßt sich hier das Grundgesetz der Polarität feststellen, das in drei Hauptformen erscheint: erstens als Polarität zwischen Form und Umgebung, zweitens als Polarität des Kontrastes (z. B. auf und ab, hell und dunkel usw.) und drittens als Polarität der Überschneidung oder Überkreuzung. Die sich hieraus ergebenden Glieder treten nun in fortlaufender Reihung auf, die sich sowohl als Zeile wie als Fläche fortzusetzen vermag.

Da nun das rhythmisch-ornamentale Muster entweder als Folge von Linien oder von Flecken auftreten kann, ergibt sich somit eine Fülle ornamentaler Gestaltungsweisen, die sich gemäß den oben genannten Hauptformen auf drei Prinzipien zurückführen lassen: erstens einfache Reihung, zweitens Reihung mit Wechsel und drittens Reihung mit Überkreuzung, bei welch letzterer der Gegensatz von 2 Richtungen in sich verknüpft und zum Ausdruck statischer Ruhe ausgeglichen wird.

In dieser — wie uns scheint — bei aller Knappheit erschöpfenden Systematik des rhythmischen Ornaments beruht wohl der Hauptwert des Buches. In den folgenden Abschnitten werden dann noch die Fragen nach der Bestimmung des Ornaments und seinen Beziehungen zu anderen ästhetischen Kategorien angeschnitten, wobei trotz der Kürze der Ausführungen immer wieder Wesentliches ausgesagt wird. Ausgezeichnet wird vor allem die gliedernde Bedeutung des Ornaments für die körperliche und räumliche Gestaltung umrissen. Bemerkenswert ist auch der kurze Hinweis auf das Typische im Ornament. Wenn Wersin hier mit Recht sagt, daß „auch die Einzelmotive des Ornaments stets ein von einer großen Gemeinschaft anerkannter und verstandener Wortschatz der ornamentalen Sprache waren", so ist damit etwas sehr Wichtiges festgestelll: nämlich die enge Beziehung von Gemeinschaftskultur und ornamentaler Gestaltung, wie sie u. a. in der Volkskunst als dem Ausdruck echten, vorwiegend bäuerlichen Gemeinschaftslebens sichtbar wird.

Etwas ausführlicher hätte man sich vielleicht die Betrachtungen über Ornament und Schmuck gewünscht, die sich auf wenige, allerdings den Kern der Sache treffende Sätze beschränken. Mit Recht betont Wersin, daß die Freude am Ornament nicht ganz vom Gedanken an die Arbeit der menschlichen Hand zu trennen sei. Es ist also wohl kein Zufall, daß man heute bei aller industriellen Gestaltung, soweit sie von künstlerischem Verantwortungsbewußtsein getragen ist, nur mit großer Vorsicht an die Verwendung ornamentaler Formen herangeht und sich vielfach noch mit der „Form ohne Ornament" begnügt.

Der letzte Abschnitt ist den Beziehungen und Abgrenzungen des Ornaments gewidmet. Hier hat sich Wersin im großen und ganzen auf Andeutungen beschränkt, die aber stets die entscheidenden Probleme aufzeigen.

Die Frage nach dem Verhältnis von Ornament und Symbol ist eines der tiefgreifendsten und verwickeltsten Probleme der Geistesgeschichte und es war dem Verfasser in dem Rahmen seines Buches nicht möglich, dieses Problem in seiner ganzen Breite und Tiefe aufzurollen. Entscheidend ist, daß Wersin die grundsätzliche Eigenständigkeit ornamentaler Gestaltung kraftvoll betont, indem er die radikale idealistische Auffassung, die das Wesentliche des Ornaments im Unsichtbaren, in seiner symbolischen Bedeutung erblickt, entschieden ablehnt, ohne darum den engen Zusammenhang von Ornament und Symbol besonders in den Frühkulturen zu verkennen. Mit der gleichen Schärfe wird aber auch die materialistische Theorie

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0137
gefördert durch die DFG

zurückgewiesen, nach der die ornamentalen Gebilde von einzelnen Werkstoffen und besonders deren technischer Verarbeitung bestimmt seien. Wenn auch, wie gerade Wersin als hervorragender Praktiker betont, die verschiedenen Techniken und Werkstoffe dem einen Ornament mehr entgegenkommen als dem anderen, so ist das Ornament in seinem Bau von Material und Technik grundsätzlich unabhängig und auch in dieser Hinsicht autonom. —

Wersins Morphologie des Ornaments erweist sich somit als eine auf umfassender praktischer Erfahrung gegründete Arbeit von echt philosophischer Haltung, die in ihrer folgerichtig durchgehaltenen Einstellung auf das Wesen des Ornaments und seine Grundgesetze als ein Musterbeispiel einer phänomenologischen Untersuchung angesprochen werden darf. Die flüssig und prägnant vorgetragenen Ausführungen werden aufs glücklichste ergänzt und erläutert durch eine Reihe von Zeichnungen, die Herthe von Wersin beigesteuert hat. An den Text schließt sich eine große Anzahl vorbildlicher Abbildungen ornamentaler Gegenstände verschiedenster Zeiten und Völker nach durchweg hervorragenden Aufnahmen von Walter Müller-Grah, für deren treffliche Auswahl und systematische Anordnung wohl der Verfasser verantwortlich zeichnet. Daß die äußere Ausstattung des Buches seinem Gehalte entspricht, darf in Kriegszeiten mit besonderer Genugtuung vermerkt werden.

Mannheim. Walter Passarge.

---

## Berichtigung

In meinem Aufsatz „Beiträge zur musikalischen Ästhetik“ in Heft 1 dieses Bandes ist ein Irrtum stehen geblieben. Im Beispiel 2 auf S. 16 ist eine Parallelität zwischen Schuberts Trauermarsch auf den Tod des Zaren Alexander und dem Gassenhauer von den Sängern von Finsterwalde behauptet worden. Es handelt sich aber nicht um jenen Trauermarsch, sondern um den dritten der Heroischen Märsche Schuberts, op. 27, in D-dur. Vom 9. Takte an erklingt hier notengetreu die gleiche Melodie wie zu den Worten „von Finsterwalde, wir leben und sterben für den Gesang“.

R. Hennig.

---

Schriftwalter: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin; für den Anzeigenteil verantwortlich: Walther Thassilo Schmidt-Gabain, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0138
gefördert durch die DFG

# Die verbale Person im lyrischen Gedicht

Von

**Dr. Julius Wiegand**

Auf die verbale Person im lyrischen Gedicht haben wohl zuerst Müller-Freienfels (Bericht des 1. Kongr. f. Ästh. und „Poëtik" 1914, S. 72ff.) und dann Walzel unsere Aufmerksamkeit gelenkt. Walzel untersucht in der Abhandlung „Schicksale des lyrischen Ich" („Das Wortkunstwerk" 1926) die 1. Person. Wir wollen unsere Untersuchung auf alle verbalen Personen erstrecken. Walzel wies nach, daß die Vorliebe für bestimmte Personen bezeichnend sein kann für Dichter und Zeiten. Hier wird sich ergeben, daß auch gewisse beliebte Fachbezeichnungen der lyrischen Poëtik sich von der verbalen Person aus am leichtesten klären lassen. Die Menge der Möglichkeiten, die sich uns enthüllen, ist beträchtlich. Es ist nötig, sie alle aufzuzählen, auch wo das Ergebnis ästhetisch unbedeutend ist, damit die wesentlichen Gebrauchsarten sich rein herausschälen.

**Ich** ist die lyrischste, empfindungsvollste, subjektivste Person, womit nicht gesagt sein soll, daß es keine Subjektivität in den andern Personen gäbe. Der Dichter spricht entweder monologartig und einsam vor sich hin („Ich bin allein auf weiter Flur": „einsame Lyrik"); oder er wendet sich aus der Ferne briefartig an eine bestimmte Person (Goethe, „Mit einem gemalten Band"); oder er spricht zu einer bestimmten Person von Mund zu Mund (Goethe, „Der Abschied"); oder er spricht zu Zuhörern als Dichter, als Vortragender (Walther, „Ir sult sprechen willekomen"); oder er hat einen unbestimmten Aufnehmenden im Auge, einen unbekannten Leser, so vor allem bei episierender Lyrik (Goethe, „Rettung"); oder er glossiert als Dichter das, was er von einem Nichtich sagt („O Einsamkeit, o schweres Zeitverbringen": Rilke, „Kindheit"); hier äußert sich der Dichter subjektiv innerhalb einer objektiv anmutenden Darstellung. Fast alle diese Fälle werden weiter unten (unter Du) eingehender betrachtet werden. Das Ich des Rahmenerzählers erwähne ich nur eben, da es nur im Zusammenhang mit dem Rahmengedicht erörtert werden kann.



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0139
gefördert durch die DFG

Es ist behauptet worden, daß das wahre lyrische Ich den Sinn von „wir alle“ habe: Walzel („Leben, Erleben und Dichten“, Leipzig 1912, S. 42). Und Marg. Susmann („Das Wesen der modernen deutschen Lyrik“, Stuttgart 1910, S. 15 ff.) unterscheidet das subjektive, persönliche Ich des Dichters von dem „lyrischen“ Ich, das ein symbolisches, allgemeines Ich sei, ein Ich, das den Einzelfall zu allgemeiner Geltung erhebe. Gegenüber solchen Ansichten sind einige Einschränkungen am Platze. Man kann nicht verlangen, daß ein Gedicht von allen Menschen nachgefühlt werden kann („Des Sehers Wort ist wenigen gemeinsam“: George, „Jahr der Seele“, S. 152). Für den Durchschnittsleser, der nicht ästhetischer Equilibrist ist, wie Forscher es sein müssen, fallen weite Gebiete aus; da sprechen Unterschiede des Alters, des Standes, der Bildung, des Charakters, des Temperaments und vor allem der Weltanschauung mit. Ein Marienlied wird einem Puritaner Widerwillen einflößen; bei Nietzsches Tanzlied „An den Mistral“ wird der humanitäre Ethiker, bei Schillers „Ideal und Leben“ der sittliche Realist sich nicht mit dem Dichter in eins setzen können. Es hat immer Lyrik für kleinste Kreise gegeben, die man deshalb nicht aus der „wahren Lyrik“ ausscheiden sollte, weil sie esoterisch ist; vielleicht wird sie nach einigen Jahrzehnten von den Vielen genossen werden.

„Ich“ erscheint nicht nur im Munde des Dichters, sondern auch im Munde von Gestalten, die der Dichter redend vorführt. Geht dieses Ich durch das ganze Gedicht hindurch, so entsteht das Rollen- oder das Maskengedicht (Scherer, „Poëtik“, Berlin 1888, S. 244). Im Rollengedicht versetzt sich der Dichter in die Seele eines anderen Wesens, dessen Seelenleben und Lebenslage nicht gleich denen des Dichters sind: Hofmannsthal, „Der Schiffskoch, ein Gefangener, singt“. Im Maskengedicht sind die Empfindungen und Ansichten die des Dichters; nur die Umwelt, die Nebenumstände weisen auf ein anderes Wesen: Goethe, „Jägers Abendlied“, „Prometheus“. Im folgenden ist unter Rollengedicht das Maskengedicht meist mitgemeint. Der Reiz des Rollengedichts beruht auf dem „Modulieren“. So nenne ich mit einem der Musik entlehnten Ausdruck die Umsetzung eines Vorgangs, eines Gefühls aus der Tonart des Dichters in die Tonart einer anderen Persönlichkeit, die Einfühlung in Charakter, Stimmung, Temperament, Ausdrucksweise einer fremden Gestalt, die Verschiebung des Blickpunktes, der nun nicht mehr der des Dichters, sondern einer vom Dichter verschiedenen Gestalt ist. Die Modulierung entfaltet ihre stärkste Wirkung im Gerähme (so nenne ich das vom Rahmen Umschlossene) einer Rahmendichtung. (Die ausführliche Betrachtung des Modulierens bleibt daher einer anderen Abhandlung vorbehalten.) Beim Modulieren spricht nicht der Dichter, sondern er erteilt das Wort einer andern Person; das Darzustellende spiegelt sich in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0140
gefördert durch die DFG

einem eigenartig geschliffenen Spiegel; so wenn Meyer in dem Rahmengedicht „Tarpeja“ die Sage nicht mit eigenen Worten erzählt, sondern sie einem römischen Mädchen aus dem Volke in den Mund legt.

Beim Rollengedicht ist dann vor allem noch die Distanzierung wichtig: der Dichter rückt das Dargestellte von sich weg. Und hinzukommt weiter noch: die Freude an der Verkleidung, an der Durchführung einer Rolle, wie bei jedem Mummenschanz, am Versteckspielen, die Lust, sich in fremdes Leben einzufühlen und an der so bewirkten Ausweitung der eigenen Persönlichkeit. Die Angabe der Rolle steht zumeist in der Überschrift, kann aber auch im Gedicht gegeben oder wiederholt werden: „Der Vogelfänger bin ich ja“. Auch eine Mehrheit kann sich mit „wir“ in einer Rolle vorführen: Mörike, „Chor jüdischer Mädchen“. Das Rollenlied erscheint schon im Minnesang, als Frauenstrophe. Bei Goethe, Mörike, Meyer, Scheffel ist es reich vertreten. Das Schäfergedicht läßt eine Standesmaske immer wiederkehren. Beliebt ist das Hinabsteigen ins Schlichte, Volkstümliche, bis hin zur Mundart (Goethe, „Schweizerlied“) und das Zurückgehen in alte Zeiten, unter reicher Verwendung von Archaismen (Scheffel in „Frau Aventiure“).

Die Mannigfaltigkeit der Rollengedichtschattierungen ist unerschöpflich. Das Rollengedicht kann vom Lebensalter ausgehen (Hagedorn, „Die Alte“), vom Geschlecht (Goethe, „Nähe des Geliebten“: Frauenstrophen), von Charakter oder Stand (Goethe, „Der Musensohn“; Volkslied: „M'r seins ja die lustigen Hammerschmiedsg'sölln“), von der Volksart (Goethe, „Zigeunerlied“), von sozialen Verhältnissen (Joh. Linke, „Waldbauern“); es läßt Allegorien reden (Nietzsche, „O Mensch, gibt acht“), Tiere (Eichendorff, „Die Sperlinge“), Pflanzen (Däubler, „Die Buche“) usw. Meist entfaltet sich nicht der Typ schlechthin, sondern er erscheint in einer bestimmten Lage, schaut zurück auf ein Erlebnis, z. B. des Liebeslebens, holt Vorgeschichte nach, ähnelt oft dem dramatischen Monolog, ohne jedoch dadurch irgendwie „dramatisch“ zu werden: Mörike, „Früh, wann die Hähne krähn“; Scheffel, „Nordmännerlied“: Auswanderung nach Island. Die Charakterselbstdarstellung kann satirisch gemeint sein: Storm, „Der Lump“. In der historisierenden Dichtung des 19. Jahrhunderts sprechen geschichtliche oder mythische Persönlichkeiten: so Scheffel oft in „Frau Aventiure“; Hagedorn, „Anakreon“, Goethes „Prometheus“, Meyer, „Ein Lied Chastelards“. Der Inhalt kann episierend (Walther, „Unter der Linden“), ja episch sein: Agnes Miegel, „Heinrich von Plauen“. Diese Ballade der A. Miegel zeigt, wie sich Rahmengedicht und Rollengedicht nahestehen können. Eine andere Spielart wird etwa durch Glückwunschgedichte vertreten, in denen Rolle und Kostüm dem Geschenk angepaßt werden; einen Kranz z. B. überreicht eine Gärtnerin. Es ist hier zuerst der Kerngedanke da, und die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0141
gefördert durch die DFG

dazu passende Rolle wird gesucht. Umgekehrt kann erst die Rolle da sein, zu der die passenden Gedanken gesucht werden: Goethe, „Wer kauft Liebesgötter?“ Da soll ein Vogelhändler auftreten. Was wird er sagen? Er vergleicht seine Vögel mit verschiedenen Typen von Mädchen. Rollengedichte können auch aus epischen und dramatischen Werken herausgebrochen und in die Gedichtsammlungen gestellt werden: Goethe, Lieder des Harfenspielers und Mignons. Es besteht, wie schon gesagt, Ähnlichkeit zwischen dramatischen Monologen und Rollengedichten; man vergleiche Schillers „Durch diese hohle Gasse“; auch Monologe unvollendeter Dramen gehen als Rollengedichte in Gedichtsammlungen ein. In Lust- und Singspiel spricht man von Auftrittslied, wenn beim ersten Erscheinen die Gestalt in einem Rollenlied sich vorstellt: „Der Vogelfänger bin ich ja“ (Mozart, „Zauberflöte“). Manchmal ist nur auf Grund literargeschichtlicher Betrachtung festzustellen, ob ein Rollengedicht vorliegt. Die alten Landsknecht- und Schlemmerlieder sind kaum Rollengedichte; wenn aber Julius Wolff ein Landsknechtlied dichtet, ist es ein Rollenlied. Oft verstoßen Rollengedichte gegen die innere Wahrheit. Daß die Hammerschmiedsgesellen (s. o.) sich so selbstironisierend kennzeichnen, ist unwahrscheinlich. Aber wenn in Storms „Der Lump“ die Gestalt ihre Verworfenheit ohne Scham bekennt, so hat der Dichter das wohl begründet: Der Lump rühmt sich seines Wesens vor einem gleichgesinnten Genossen (dadurch allerdings zugleich „einseitige Ansprache“).

Die Bedeutung von **Wir** ist vielfältig. Es ist zunächst gleich „wir zwei“, womit meist der Dichter und die Geliebte gemeint sind: Goethe, „Glück und Traum“. Selten ist „wir“ gleich ich und ein Gegenstand: Goethe, „Lebendiges Angedenken“: „wir“ gleich Dichter und Locke der Geliebten. Wir als Mehrzahl des Rollen-Ichs ist bereits besprochen. Oft bedeutet „wir“ den Dichter und die Gesellschaft, in der er sich befindet: „Auf dem See“ („Unsern Kahn“); und viele gesellige Lieder. Über den Umfang einer Gesellschaft hinaus kann das Wir seine Geltung auf immer weitere Kreise ausdehnen. Wir = wir Dichter in Goethes „An die Günstigen“; wir = wir modernen Dichter in Georges „Wir werden nicht mehr starr und bleich“ („Jahr der Seele“, S. 101); wir = wir Deutsche: Arndt, „Sind wir vereint“ („Bundeslied“); wir = wir Christen im Kirchenlied; der weiteste Sinn ist: „wir Menschen“: Goethe, „Grenzen der Menschheit“ (im Wechsel mit „der Mensch“).

Die Untersuchung des Wir bringt uns zu der Frage des Chorgedichts (ich sage absichtlich nicht Chorlied), dem von manchen Forschern in der Einteilung der Lyrik besondere Bedeutung beigemessen wird. (Hier geht das Wir meist ganz durch.) Ich erkläre es ganz simpel, ohne Vorstöße ins Mystische, als Äußerung im Sinne und Geiste einer

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0142
gefördert durch die DFG

organischen Gemeinschaft, einer Schar, einer militärischen Gliederung, einer versammelten Gesellschaft, einer religiösen Gemeinde, eines Standes, eines Stammes, Volkes. Singbarkeit ist nicht Voraussetzung für das Chorgedicht, nur für das Chorlied. Klar zu Tage liegt der Chorgedichtcharakter, wenn die Gemeinschaft mit Namen genannt ist: „Marschlied der preußischen Jäger". Auch muß alles, was vorkommt, auch Gebärdungen und Handlungen, chorisch gedacht sein. Die Worte „Dem Liebchen! doch das Glas ist leer ... Bringt meinem Kind die Scherben!" (Herwegh, „Die bange Nacht") zeigen, daß das Chorische nur eingesprengt, nicht durchgehalten ist. Auch ein Ich-Gedicht kann einmal chorisch gedacht sein: „Ich bin ein Preuße": Die vier ersten Strophen mit Ich; dann erst Wir. Aber „Steh ich in finstrer Mitternacht", von einem Theoretiker Chorlied genannt, gehört nicht hierher. Die Tatsache, daß es typisch ist, von Tausenden nachempfunden werden kann, beweist nichts. Entscheidend ist also die durchgehende Geltung für einen ganzen Kreis. „Man" kann die Stelle des Wir vertreten: „Im Herbst da muß man trinken". Es genügt auch der generelle Artikel: „Zieht der Bursch die Straß' entlang" (Lahrer Kommersbuch, 55.—58. Aufl.). Daß ein Lied häufig von einer Gemeinschaft gesungen wird, beweist nichts für den Charakter als Chorgedicht. „Jetzt gang i ans Brünnele" wird nicht dadurch zum Chorgedicht, daß es von einer studentischen Tafelrunde gesungen wird. Unter den Rollengedichten mit Wir können Chorgedichte sein: „Ein freies Leben führen wir" (Schiller, „Die Räuber"). Unmöglich ist es, von inhaltlichen Bestimmungen auszugehen, da kaum ein Stoff sich dem Chorgedicht entzieht. Es gibt: Arbeits-, Marsch-, Soldaten-, Standes-, Studenten-, gesellige, religiöse, nationale Chorgedichte: „Ein feste Burg"; „Deutschland über alles"; Goethe, „Hier sind wir versammelt". Der Stil ist in keiner Weise entscheidend. Ist der Stil schwerverständlich, so muß die sprechende Gemeinschaft geistig hoch stehen. Ist der Stil erhaben, prunkvoll, erlesen, so mögen wir einen Chorhymnus vor uns haben, wie in den Chören der antiken Tragödie. Eine Schar von Bacchantinnen wird einen Chordithyrambus singen. Sind Ton und Inhalt besinnlich, so kann man mit Petsch von Chorspruch reden. Dem Chor kann ein Vorsänger gegenüberstehen. Die eigentlichen Chorworte bilden dann den Kehrreim und werden von dem „Umstand" gesungen. Der Vorsänger kann mit Ich sprechen, den Umstand mit Ihr anreden: „O schauet, wie ihm leuchten die Augen so klar!" Aber das Ich des Vorsängers ist doch insofern ein Wir, als der Vorsänger zwar die höheren Gedanken hat und sie in Worte kleidet, die Menge aber sofort einstimmen kann, sobald klar formuliert ist, was unklar in ihr schlummert: Goethe, „Rechenschaft", Schiller, „An die Freude".

**Du, ihr.** Der ich-sprechende Dichter wird angerührt von Dingen und Wesen außer ihm. Von diesem Nichtich kann er in der 3. Person spre-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0143
gefördert durch die DFG

chen; er kann es in der 1. Person redend einführen (Rolle); aber er kann ihm auch mit Du oder Ihr entgegentreten. Es gibt nichts auf der Welt, dem der Dichter nicht das Du schenken könnte.

Auch zu sich selber kann er Du sagen: ad se ipsum. In Flemings „An sich" („Sei dennoch unverzagt") und in Goethes „Über allen Gipfeln" geht dies Du durchs ganze Gedicht. Häufiger ist es, daß der Dichter das Du an sich selbst im Wechsel mit Ich verwendet: Goethe, „Wechsel". Manchmal ist es unsicher, ob der Dichter sich selbst oder den Leser meint: Eichendorff, „Mittagsgruß", „Nachtzauber" (über Du an den Leser s. u.). Auch der Rollensprecher und die Schar der Chorgedichtsprecher können einander mit Du und Ihr anreden: „Erhebet die Stimme zu fröhlichem Gesang!" Das Du an sich selbst kann der Ausdruck innerer Harmonie, der Beruhigung, der Zuversicht, des Vertrauens zu sich sein; es kann auch aus einem zwiespältigen Seelenzustand hervorgehen, aus „auf- und abwogenden Entschlüssen" (Walzel), aus einem inneren Kampf: Goethe, „Neue Liebe, neues Leben".

Viel häufiger ist natürlich der Fall, daß der Dichter sich mit Du an ein Nichtich wendet. Die Menge der Möglichkeiten ist groß, nicht alle sind künstlerisch von besonderem Belang; aber ein Überblick muß vermittelt werden, damit abwegige Anschauungen, die geäußert worden sind, widerlegt werden können.

Fall 1. Der Dichter will einen einzelnen, oft mit Namen genannten Empfänger (= Adressaten) beeinflussen, ihn zur Erfüllung eines Wunsches veranlassen („Beichte des Erzpoeten"), ihn günstig stimmen, ihm Ehrung erweisen usw. Hierher gehören Gedichte an Gönner, an Fürsten und hochstehende Personen, Glückwunsch- und Beileidgedichte; Gedichte, die Geschenke begleiten; Widmung von Büchern; Dankgedichte, Einladungen, Preis- und Schmähgedichte usw. Man denke an die zahllosen lateinischen und deutschen Gelegenheitsgedichte von der Renaissance bis zur Aufklärung, an Goethes Abteilung „Alles an Personen und zu festlichen Gelegenheiten Gedichtete", an Mörike, an George (im „Jahr der Seele" z. B.). Es kann sich eine Art Briefwechsel ergeben: Bodmer hatte in einem Gedicht Haller sein Beileid beim Tod der Gattin ausgesprochen, Haller antwortet in einem Gedicht. — Das Gedicht ist „literarisches Verkehrsmittel". Es steht dem Brief nahe. Auch werbende Liebesgedichte gibt es in dieser Gruppe: Elise an Bürger, Bürger, „An ... Y ..." = Elise.

Fall 2. Auch eine Mehrheit kann, wenn auch nicht im wörtlichen Sinne, Gedichtempfänger sein. Es handelt sich meist um Politisches, Ethisches, Weltanschauliches. Der Dichter will überreden, ermahnen, trösten, anfeuern, belehren. Die Angeredeten sind Gesinnungsgenossen, Gegner, Volk, Nation, Menschheit: Usteri, „Freut euch des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0144
gefördert durch die DFG

Lebens"; Körner, „Aufruf", Hölderlin, „An die jungen Dichter", „An die Deutschen".

Fall 3. Der Dichter schüttet einem Freunde sein Herz aus, berichtet ihm, erörtert eine Frage, ohne daß der Empfänger persönlich beteiligt ist; es handelt sich um eine Art Ehrung des Freundes durch die Anrede, um ein dichterisches Geschenk. Vorbild sind wohl die Alten: Horaz widmet sein „Integer vitae" dem Aristius Fuscus. Der Brauch wird bei uns nachgeahmt: Haller, „An Johannes Geßner"; Gryphius, „An Cleandrum": ein Epigramm auf einen angeblichen gemeinsamen Bekannten, mit Andeutung der Briefform. Der Name des Freundes, des Empfängers kann auch fehlen: Haller, „Freund, die Tugend ist kein leerer Namen" („Die Tugend"). Auch hier kann von „literarischem Verkehrsmittel" gesprochen werden.

Fall 4. In einsamer Gedankenrede wird die Person, die Sache angeredet, die des Dichters Gefühl erregt, so wie wir in einsamem Selbstgespräch Personen und Dinge anreden. Beispiele sind bei Goethe häufig: „Nähe des Geliebten", „Wehmut", „Willkommen und Abschied" (episierende Rückerinnerung). Weitere Beispiele: Hölderlin, „Abbitte", „An Diotima"; Storm, „Weiße Rosen". Für „An Belinden" erwägt Walzel die Möglichkeit des „Dus der Nähe". Man sieht, die Entscheidung ist nicht immer mit Sicherheit zu treffen. Schilderung von Umwelt und Lage weist auf Entfernung vom Angeredeten hin, ist übrigens auch im Brief möglich. In Goethes Vierzeiler „Vom Berge" deutet die Überschrift auf das Entferntsein hin; sicher entscheidet über den Charakter als einsame Anrede die Tatsache, daß Gedanken und Gefühle geäußert werden, die man dem Angeredeten verheimlichen würde. Catulls Gedicht „An sein Landgut" ist ein Beleg dafür, daß auch Unpersönliches einsam angeredet werden kann.

Fall 5. Du der Nähe. Der Dichter oder Rollensprecher steht einer einzelnen, anwesenden Person gegenüber, vor der er sich zusammenhängend ausspricht. Lebhafte Vergegenwärtigung wird durch das Verfahren erreicht: Goethe, „Abschied": „Lass mein Aug' den Abschied sagen, Den mein Mund nicht nehmen darf!"; Goethe, „An die Erwählte". Auch Sachen gegenüber ist dies Du möglich: Holtei, „Der Reiter und sein Mantel": „Schier dreißig Jahre bist du alt"; Weinheber, „An den Wein". Das Du Verstorbenen gegenüber könnte man auch zu Fall 6 rechnen: Hölty, „Elegie am Grabe meines Vaters".

Der Angeredete entgegnet nicht; es liegt „einseitige Ansprache" vor: Klopstock, „Arminius und Thusnelda". Daß der Angesprochene auch zu langer Rede schweigt, ist als dichterische Fiktion hinzunehmen. In vielen Fällen kann die Gegenäußerung auch als unwesentlich weggelassen werden, so bei Auftrag an einen Boten, wie oft im Minnesang,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0145
gefördert durch die DFG

bei Verteidigung (Goethe, „Vor Gericht"), bei Ermahnungen und Belehrungen (Hölty, „Der alte Landmann an seinen Sohn"). Klopstocks „Eislauf" scheint mir eine Mischung aus Selbstgespräch und einseitiger Ansprache; die Ansprache erstreckt sich hier in ausgewählten Bruchstücken über Stunden; der Auswahlcharakter der Darstellung bewirkt, daß wir nicht nach den Gegenworten des Freundes verlangen. Wieweit Gedichte von Fall 6 und 7 zur „einseitigen Ansprache" gehören, muß von Beispiel zu Beispiel entschieden werden.

Fall 6. Das Du der Nähe gilt auch Gott, Göttern und beseelten Abstrakten gegenüber. Sie werden als gegenwärtig oder als bei Anruf erscheinend gedacht. Das Du kann einsam gebraucht oder im Chor gesprochen und gesungen sein; einsam: „Süßer Friede, komm, ach komm ..." und Klopstocks „Frühlingsfeier"; chorisch: alles, was für gottesdienstlichen Gebrauch in der Gemeinde bestimmt ist, z. B. alle Kirchenlieder. Abstrakta redet z. B. Hagedorn an in „An die Freude", „An die Dichtkunst".

Fall 7. Der Dichter (Sprecher) redet eine Anzahl von anwesenden Personen an. Meist handelt es sich um einen geselligen Kreis, zu dessen Sprecher, Tischredner sich der Dichter macht: Trink- und Tischlieder; Goethe: „Beherziget Ergo bibamus!"; Goethe, „Tischlied": „Wundert euch, ihr Freunde, nicht!"; Hagedorn, „Tag der Freude". Meist tritt neben dem Ihr das Ich und Wir auf. Die Scheidung zwischen dem geselligen Lied, vom Dichter gesprochen, und dem von einer Menge gesungenen Chorlied ist nicht immer durchzuführen. Im Chorlied häufen sich die Möglichkeiten des Gebrauchs der persönlichen Fürwörter, besonders wenn ein Vorsänger zum Chor hinzukommt. Die Chorsänger reden einander an: „O schauet, wie ihm leuchten die Augen so klar!" Die Chorsänger reden die Zuhörer an: „Drum, die ihr uns liebt, nicht geweint und geklagt!" Der Chor redet den Vorsänger an: „Sollst uns nicht nach Weine lechzen!" (Goethe, „Rechenschaft"). Der Vorsänger redet den Chor an: „Brüder, fliegt von euren Sitzen!" (Schiller, „An die Freude"). Die Chorsänger reden einen Einzelteilnehmer an: „Herr Bruder, trink aufs Wohlsein deiner Schönen!" (Kommerslied „Vom hohen Olymp herab"). Hierbei kommt es dann manchmal zu einer Art Zwiegespräch, worüber an anderer Stelle noch zu sprechen ist.

Fall 8. In den Zeiten, wo Lyrik nicht durch Lesen, sondern durch Hören aufgenommen wurde, mußte der Dichter oder sein Vertreter, der Sänger, vor die Zuhörer treten: Lyrik wurde stets gesungen. Die Zuhörer anzureden ist gang und gäbe: „Ir sult sprechen willekomen"; „Muget ir schouwen" (beide Lieder von Walther). Mienenspiel und Gebärdung unterstützen den Vortrag. Bei den Worten „Si tuot, si entuot, si tuot ..." macht der Sänger die Bewegung des Halmknotenabzählens

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0146
gefördert durch die DFG

(Walther, „In einem zwîfellîchen wân"). Der Hörer steht durch dies Du und Ihr in vertrautem Verhältnis zum Sänger, ist nicht nur Mäzen, sondern oft auch sein fast gleichwertiger Partner; die Funken springen hin und her zwischen Saal und Podium; Lyrik ist ein gesellschaftliches oder öffentliches Ereignis.

Fall 9. Aus dem Zuhörer ist später der Leser geworden. Er ist der Vertraute des Dichters: „Sagt es niemand, nur den Weisen!" In etwa wird hier die Annahme aufrechterhalten, daß es sich noch, wie in alter Zeit, um Hörer handele. Manchmal ist es schwer, zu entscheiden, ob der Dichter zu sich selbst oder zum Leser spricht, oder sich an einen anwesend gedachten Begleiter oder Freund wendet: Mörike, „Horch, von fern ein leiser Harfenton!" („Er ist's") (s. Fall 1).

Fall 10. Der Dichter redet durch das ganze Gedicht hin den Kerngegenstand an, Person oder Sache, einen Gegenstand aber, zu dem er nicht, wie zum Freund oder zur Geliebten, in enger persönlicher Beziehung steht, sondern dem er nur auf Grund künstlerischer Erregung verbunden ist. Das Ziel ist je nachdem bloß Belebung, Verlebendigung, oder auch Herstellung eines vertrauten Verhältnisses, Beteuerung der ästhetischen oder weltanschaulichen Verbundenheit. In Meyers Gedicht „Einem Tagelöhner" (verehrungsvolles Charakterbild) und in Hagedorns satirischem Epigramm „An Murtzuphlus" sind die Angeredeten für den Dichter nur Betrachtungs- oder Beobachtungsstoff. Auffällig ist dies Verfahren, wenn es in epischen Gebilden angewandt wird: Liliencron, „Fredegunde" (Werke, III, 353); es handelt sich um die übelbeleumundete merowingische Königin; Liliencron will ihr Andenken retten, indem er durch freundschaftliche Anrede seine Bewunderung für ihre bedenkenlose Vitalität bekundet. (Noch auffälliger ist dies unepische Verfahren, wenn es durch eine ganze Novelle durchgeht: Gmelin, „Konradin reitet".) In derselben Weise und aus ähnlichen Gründen werden Tiere und Sachen durchgehends angeredet: Meyer, „Die alte Brücke"; Mörike, „Auf eine Lampe"; „Guter Mond, du gehst so stille". Berührung mit Fall 5 ist möglich. Beseelung, Vermenschlichung ist hier immer Voraussetzung, und durch sie wird das Gefühl der Vertrautheit um so stärker.

Fall 11. Außer dem durchgehenden Du muß auch das gelegentliche, vereinzelte Du an Personen und Dinge besprochen werden, obwohl es eigentlich eine Angelegenheit der Stilistik ist. Wenn aber die Person und die Verwendung der Fürwörter mehrmals wechseln, dann wird auch dieses Du für den Gesamteindruck in technischer Hinsicht mitbestimmend sein. Alles kann gelegentlich mit Du (oder Ihr) angeredet werden, Hauptgestalt, Hauptgegenstand, Nebengestalten, Abstrakta, Naturerscheinungen, zufällig vorkommende Dinge. In Höltys „Elegie auf den Tod eines Landmädchens" herrscht die 3. Person; zwi-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0147
gefördert durch die DFG

schendurch heißt es aber einmal: „Ach, kein Mädchen war der Tränen werter als du bist". Dinge und Abstrakta: Goethe, „An den Mond": „Füllest wieder Busch und Tal ... Fließe, fließe, lieber Fluß!". Auch der Rollensprecher folgt diesem Brauch: Klopstock, „Heinrich der Vogler": „Streu furchtbar Strahlen um dich her, Schwert in des Kaisers Hand!" und bald darauf: „Willkommen, Tod fürs Vaterland!" Wie eine solche Anrede sofort den Gesamteindruck beeinflußt, zeigt Goethe in Epigramm 12: „Doch die Perle sei mein, du, o vernünftiger Freund!" Die Auflösung des Vergleichs erfolgt hier in Anredeform.

Der Anrede wird von Lyrikforschern große Bedeutung beigemessen. Man spricht von Anredelyrik als von einer besonderen Spielart. Die Anrede wird auch wichtig bei der Unterscheidung von mittelbarer und unmittelbarer Lyrik. Das Bewußtsein, daß ein Gedicht nicht zunächst für jeden beliebigen Genießenden, sondern zuerst für einen Empfänger bestimmt ist, setzt einen Abstand zwischen Dichter und Leser, wirkt erkältend, verhindert, daß der Leser sich mit dem Dichter in eins setzt; nur wo Dichter und Leser verschmelzen, heißt es, sei echte Lyrik. Bei der Empfängerlyrik ist es, als ob wir ein Stück aus einem Briefwechsel läsen, einer Verhandlung zwischen zwei Fremden lauschten. Voege hat in einem klugen Buch („Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit in der Lyrik" 1932) den Unterschied ausgebaut, ihn aber auch mit zuviel Bestimmungen belastet. Ich folge ihm in der Erklärung. Unmittelbare Lyrik, auch einsame, autonome und Stegreif-Lyrik genannt, umfaßt Gedichte, die aussehen, als ob sie der Dichter einsam vor sich hin gesagt habe, monologisch, aus dem Stegreif, nicht in der Absicht, ein Kunstwerk zu schaffen; er dichtet aus dumpfer, willenloser Seelenlage heraus, scheinbar unter Ablehnung kunstvoller Geformtheit. Der mittelbare Lyriker hingegen dichtet im Abstand von dem Erlebnis und der Stimmung, dichtet über ein Erlebnis, macht es durch Gedankenreichtum bedeutend, durch Gliederung übersehbar, betont den Kunstcharakter des Erzeugnisses, spricht von dem Gedicht als von einem Gedicht. Als mittelbar bezeichnet Voege den größten Teil der antiken Lyrik, die Lyrik Petrarcas und Shakespeares. Die unmittelbare Lyrik soll erst eigentlich bei Goethe beginnen: „Auf dem See", „An Schwager Kronos" usw. Es gibt natürlich, das muß Voege zugestehen, Mischgebilde, zwischen beiden Polen schwebend. Neben der Person ist auch das Tempus ausschlaggebend, das „Präsens des Augenblicks", sodaß wir dem Unterschied in anderem Zusammenhang noch einmal begegnen werden. Da es auch beim einsamen Vor-sich-hin-Reden, beim Selbstgespräch vorkommt, daß man den Gegenstand seines Gefühls mit du und mit Namen anredet (Süßer Friede, komm, ach, komm ...), beginnt die Abstand setzende Wirkung der Anrede erst da, wo es deutlich wird, daß dem Angeredeten das Gedicht als Gedicht vor die Augen oder

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0148
gefördert durch die DFG

zu Ohren kommen soll, so daß man statt Anredelyrik besser „Empfängerlyrik“ sagen sollte. Es gehören also zur mittelbaren Lyrik die Fälle 1, 2, 3, 7 und 8, zur unmittelbaren die Fälle „ad se ipsum“ und 4. Bei 6, 9 und 10 ist die Entscheidung von Beispiel zu Beispiel zu treffen, und selbst Fall 3 kann auch einmal unmittelbar sein. Fall 5 aber bildet eine Spielart für sich.

Bisher sprach eine einzige Person mit ich und du, der Dichter oder der Rollensprecher. Wir müssen uns nun dem Gespräch zuwenden, vor allem dem Zwiegespräch. Das Gespräch hat die Lyrik mit Epik und Drama gemein. Am nächsten steht das epische Gespräch. Wir betrachten nur die Eigenheiten des Gesprächs im lyrischen Gedicht und können die Gemeinsamkeiten getrost dem reich ausgebauten Schrifttum zur epischen Technik überlassen.

Eigenartig wirkt in der Lyrik (der Brauch ist auch der Epik nicht fremd) die kurze, unvermutet eingeschobene direkte Rede, seien es Bruchstücke von Monologen, einseitiger Ansprache oder von Gespräch. Ich meine Fälle wie den folgenden: Walther schiebt in dem Liedchen „In einem zwîfellîchen wân“ die Worte ein, die er selbst in Verlauf des kleinen Vorgangs sprach: „Si tuot, si entuot, si tuot, si entuot, si tuot“. Oder in dem Gedicht „Nemt, frouwe, disen kranz“, in dem der Dichter einen Traum erzählt, redet er plötzlich seinem Geist sich vorstellende Mädchen an: „Frouwe, durch iuwer güete, Rucket ûf die hüete!“ Solche Einsprengsel wirken entzückend frisch, realistisch treu, besonders wenn sie bei öffentlichem Vortrag durch Mimik und Stimmführung unterstützt werden. Wenn Unbelebtes in dieser Weise redet, kommt der Reiz der Beseelung hinzu: Meyer, „Das weiße Spitzchen“, „Das tote Kind“.

Längeres Gespräch ist in erster Linie Zwiegespräch. Das epische und lyrische Volkslied vor allem langt nach erzählender Einführung oft schnell bei Gespräch an („Es waren zwei Königskinder“) und unterbricht es dann oft kaum; lyrisches, leise episierendes Beispiel: „Es gingen zwei Gespielen gut“; aber auch nicht Volksliedhaftes oft so: Mörike, „Akme und Septimius“; schon die antike Lyrik kannte Gesprächsform (Horaz, „Donec gratus eram tibi“).

Manches Lyrische besteht nur aus Gespräch. Es ist jedesmal die Zahl der Redenden, die Häufigkeit des Wechsels, die Länge der einzelnen Reden zu beachten: Mörike, „Charis und Penia“, Goethe, „Blümlein Wunderhold“. Ein langes Zwiegespräch-Gedicht mit häufigem Redewechsel ist Mörikes „Häusliche Szene“, der Darstellung von Charakteren dienend, während Lessings kurze „Haushaltung“ eigenartige Familienverhältnisse ausbreitet. Auch Vollepisches kann ganz in Gesprächform gegeben werden: Goethe, „Edelknabe und Müllerin“, Mörike, „Ritterliche Werbung“.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0149
gefördert durch die DFG

Welche Vorteile, welche besonderen Reize bringen nun direkte Rede und Gesprächform der Lyrik? Irrig ist es, zu meinen, dadurch werde eine Annäherung ans Dramatische ohne weiteres erreicht. Das gilt nur beim Hin und Her schlagender Reden, überraschender Erwiderung und Entwicklung: Mörike, „Ritterliche Werbung". Aber unsinnig wäre es, bei Goethes „Trost in Tränen" von dramatischem Eindruck zu sprechen. Was man meint, ist das Mimische; direkte Rede kann man sich schauspielerisch behandelt, bühnenmäßig in Kostüm und Gebärdung dargestellt denken, und das schwingt im Unterbewußtsein des optisch-akustisch veranlagten Lesers mit; und beim lauten Lesen kann das Hörbare bühnenmäßig herausgebracht werden. Dazu kommen die Reize des „Modulierens", des Sicheinfühlens in fremde und wechselnde Geisteshaltung, ähnliche Reize wie bei Rollenlied und Gerähme (s. o.). Außerdem erzielt die überwiegende direkte Rede und das Zwiegespräch Frische und Lebhaftigkeit, Verlagerung des Stoffes ins Geistige, Seelische, Seelenkundliche, unter Verzicht auf Umwelt, Äußeres, äußere Handlung (soweit sie nicht in die Rede verlegt werden). Direkte Rede gibt Farbigkeit, Lebendigkeit, den Eindruck der Lebenstreue; sie entfernt von der Blässe der Zusammenfassung, des „Berichts"; sie setzt fürs Allgemeine das Besondere, Bestimmte, Genaue. Indirekte Rede und Redeersatz („er ermahnte ihn zur Standhaftigkeit") ebnen den Stil in entgegengesetzter Absicht ein, verhelfen dem Stil des Dichters zu einheitlicher Herrschaft. (Es gibt allerdings auch Dichter, die der direkten Rede ihren persönlichen Stil verleihen.)

Es haben sich Sonderformen der Gesprächsverwertung herausgebildet. Die früheste und einfachste ist der „Wechsel" des Minnesangs; je eine Strophe spricht der Ritter, je eine die Dame. Nach Angermann („Der Wechsel in der mhd. Lyrik" 1910) kommen folgende Typen vor: 1. Jeder Partner spricht für sich, ohne die Worte des andern zu kennen und zu berücksichtigen; es sind eigentlich von einander unabhängige Rollenstrophen. 2. Die spätere Strophe bezieht sich auf die vorausgehende; aber beide sind Monologe; die Liebenden sind sich fern. 3. Die erste Strophe ist an einen Boten gerichtet; die zweite antwortet auf die erste, braucht sich aber nicht an den Boten zu wenden. Auch in der neueren Lyrik gibt es wechselartige Gebilde, allerdings meist in freierer Gestaltung; und bald ist es Unterhaltung aus der Ferne, bald von Mund zu Mund: Goethe, „Wiedersehen" (Distichen); Mörike, „Aus der Ferne".

Eine andere Spielart besteht darin, daß mehrere Gestalten zu derselben Frage von verschiedenen Gesichtspunkten aus Stellung nehmen: Goethe, „Verschiedene Empfindungen an Einem Platze"; „Antworten bei einem gesellschaftlichen Fragespiel"; Uhland, „Die Nachtschwärmer" (Glosse). Man könnte die Erscheinung auch als zyklische Vereinigung mehrerer Rollenstrophen erklären. Handelt es sich nur um

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0150
gefördert durch die DFG

zwei Partner, die dann mehrmals sich ablösen, so steht das Gebilde dem Wechsel nahe, nur daß das Gespräch sich nicht um die Liebe zweier Liebenden drehen muß: Goethe, „Wechsellied zum Tanz“ (mit Gegensatz und Gleichlauf); Mörike, „Gesang zu zweien in der Nacht“.

Eine weitere Gruppe bildet das Streitgespräch. Im Provenzalischen ist es eine scharf umrissene Art, die Tenzone; in der echten Form wechseln zwei Dichter strophenweise ab (s. Zenker, Die prov. Tenzone, Leipzig 1888). Im Deutschen ist der beste Vertreter das volksliedmäßige Streitgespräch: „Wasser und Wein“, „Buchsbaum und Felbiger“, „Mädchen und Haselstaude“. Reuschel führt im „Reallexikon“ unter dem Stichwort „Wechselgesang“ eine Menge von Motiven an, die vielleicht nicht alle hierhergehören, da der Artikel volkskundlich ausgerichtet ist. Aus der Kunstdichtung ordnet sich hier ein: Lessings Gedichtchen: „Das aufgehobene Verbot“ und Uhlands „Romantiker und Rezensent“.

Daß eine kleine oder größere Handlung im Gespräch sich abwickelt, ist gang und gäbe (s. o.); seltener schon, daß sie rückschauend im Gespräch der Beteiligten aufgerollt wird (Goethe, „Der neue Pausias“; Herder, „Edward“); für die Technik, daß der Leser sie aus dem Gespräch von Unbeteiligten, von Zuschauern rekonstruieren muß, weiß ich nur ein Beispiel, Uhlands „Schloß am Meer“. Es handelt sich um eine Kreuzung von Zwiegespräch und Beobachterrahmen. Der Vorgang enthüllt sich durch das Gespräch zweier Beobachter, die Schloß und Königsfamilie zu verschiedenen Zeitpunkten, in Glück und Leid, beobachtet haben. Es entsteht ein verwickeltes Gebilde; Glück und Leid ergeben mehrschichtigen Gegensatzaufbau, in reichem Gleichlauf durchgeführt.

Wie hoch die Dichter die Wirkung der Gesprächstechnik einschätzen, zeigt sich auch darin, daß sie den Stoff gerne in Scheingespräch verkleiden. Der Dichter richtet eine Frage an sich selbst und antwortet selbst: Meyer, „Ein bißchen Freude“. Der Leser fragt: Mörike, „Frage und Antwort“. Jede Tatsache, jede Behauptung läßt sich in Frage und Antwort zerlegen: Goethe, „Modernes“ (Abteilung „Kunst“), „Zeitmaß“ („Antiker Form sich nähernd”). Besonders lebendig wird das Scheingespräch, wenn die Frage an die Person, die Sache gerichtet wird, um die das Gedicht sich dreht: Meyer, „Was treibst du, Wind?“; ähnlich Mörike, „Lied vom Winde“. Meyer (in dem Gedicht „Eppich“) führt ein Gleichnisgedicht in Frage und Antwort durch, das Uneigentliche in die Frage, das Eigentliche des Vergleichs in die Antwort stellend. Das Diwangedicht „Die Jahre nahmen dir“ behandelt im Gespräch einen Gegensatz, wobei der Fragende der Angreifer ist. Ähnlich wie Frage und Antwort sind Vorwurf und Widerlegung (Gleim, „Phyllis und Damon“), Trost und Ablehnung (von Besser, „Sterbende Climene“), Bitte und Ablehnung zwie-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0151
gefördert durch die DFG

gesprächsmäßig gestaltbar. Gesprächscharakter deutet sich auch an, wenn auf die Behauptungen der Strophen jedesmal ein von einem Zuhörer gesprochener, jasagender Kehrreim folgt (Lessing, „Gespenster"), und wenn in Chorliedern der Chor regelmäßig dem Vorsänger antwortet: Schiller, „An die Freude", Goethe, „Rechenschaft".

3. **Person.** Ob er, sie, es, sie *(is, ea, id, ei* usw.) gewählt wird, hängt vom Stoff ab; und mit Er-Formen meinen wir alle Arten der 3. Person. Das Er kann einheitlich und ausschließlich walten; es kann neben ich und du stehen. Der Ichsprechende setzt sich oft mit einem Nichtich auseinander, mit Begriffen, Personen, Dingen; oft steht eine zweite Hauptperson vor seinem und damit vor unserm geistigen Auge, ein Freund, eine Geliebte: er kann diesen Mit- oder Gegenspieler mit du (s. o.), aber auch mit er einführen. Durchgehendes Er ist naturgegeben im schildernden und betrachtenden Gedicht, ist häufig im episierenden, im Gleichnis- und Metapher-Gedicht, und im Gerähme jeder Art (Traum eingeschlossen), wenn der Gerähmesprecher nicht von sich, sondern vom Erleben eines andern berichtet.

Wenn die allgemeine Betrachtung (Spruch, Maxime, Gnome usw.) die 3. Person rein durchführt, hält sie sich fern vom Persönlichen, Subjektiven, erweckt den Eindruck der Allgemeingültigkeit, nimmt dafür allerdings den des Lehrhaften und Abgezogenen in Kauf (Diwan, „Buch der Betrachtungen": „Wenn der schwer Gedrückte klagt"). Goethe umgeht meist das Allgemeine, indem er ein Ich oder Du in den kleinsten Spruch hineinbringt; man sehe z. B. die „Jahreszeiten" darauf hin durch!

Walzel stellt für die neueste Zeit eine Entichung der Lyrik fest, eine Vorliebe für „Lyrik der andern". Und nicht zu Unrecht. Bei Goethe ist das Ichgedicht in der Überzahl, Heines Bevorzugung des Ichs erweist ihn als einen der subjektivsten Dichter. Im Gegensatz zu Goethe ist bei Rilke das Ich vergleichsweise selten. Es gab aber schon immer Formen, durch die der Dichter das Bekenntnis zu sich selbst vermied, durch die er sich von dem Dargebotenen distanzieren, durch die er die Hitze des persönlichen Anteils verheimlichen und trotz innerer Ergriffenheit Objektivität, kühle Gelassenheit vortäuschen konnte. Dazu gehört das episierende Er-Gedicht (Storm, „Lose"; Rilke, „Sankt Georg"), die allgemeine Betrachtung (Diwan, Buch der Betrachtungen, „Das Leben ist ein schlechter Spaß"), das Rollengedicht. Andere mehr stoffliche Gruppen kommen neuerdings hinzu: die Schilderung von Stadtbildern (Rilke, „Das ist dort, wo die letzten Hütten sind"), von Bauwerken (Rilke, „Die Kathedrale"), von Kunstwerken (Rilke, „Archaïscher Torso Apollos"), von Dingen (Rilke, „Das Roseninnere", „Die Rosenschale"), von Lebensaltern (Rilke, „Kindheit"), von Zeitaltern (George, „Urlandschaft"), von Cha-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0152
gefördert durch die DFG

rakteren (Goethe, „Die Spröde"; Hölty, „Das Landleben"), von bedeutenden Männern (George, „Jean Paul"). Auch satirische Zeichnung (Goethe, „Der Misanthrop") öffnet oft nur verstohlen das Innere des Dichters; aber wer einen Typus ablehnt, bejaht das Gegenteil.

Das beliebteste Mittel, „das Gefühl von der Persönlichkeit zu befreien", ist das Landschaftsgedicht. „Die Natur zehrt das Überschüssige des Nur-Persönlichen auf." Meist wird, besonders vor dem 19. Jahrhundert, ein ichhaltiger Anhang mitgegeben, ein Hinweis auf das durch die Natur erregte, durch sie versinnbildete Gefühl: „Und durchs Auge schleicht die Kühle Sänftigend ins Herz hinein" (Goethe, „Chinesisch-Deutsche..." Nr. 8). Aber in „Meeres Stille" ist Goethe ein Naturgedicht gelungen, „das ganz auf Einmischung des Ichs verzichtet" (Walzel). In der neuesten Zeit sind ichlose Naturgedichte häufiger: Trakl, „Im Winter". Naturbeseelung und -Vermenschlichung ist das beliebteste Mittel, zwischen Mensch und Natur eine Brücke zu bauen. (S. meinen Aufsatz über „Gleichnis-, Metapher- und Symbol-Gedichte" in der Zeitschr. f. deut. Philol. 1939, S. 298.)

In allen bis jetzt besprochenen Fällen hat der Dichter einen Teil seines Wesens ins Er-Gedicht gelegt; er hat die grundlegenden Erfahrungen im eigenen Innern gewonnen, das gilt auch für Gedichte wie den „Misanthropen" Goethes. Nun hat sich weiterhin eine Er-Dichtung herausgebildet, in der das Erfühlen von fremden Seelengeheimnissen, von geheimem Erleben anderer Wesen, die dem Dichter an sich fremd sind, im Mittelpunkt steht, das Sich-Einfühlen in Charaktere, bei denen erlebendes Mitfühlen und eine charakterlich-seelische Übereinstimmung nicht so eigentlich vorliegt: Trakl, „Die junge Magd", Rilke, „Die Kurtisane" (beim Dramatiker und Erzähler kommt Derartiges alle Tage vor: Goethe und Gretchen). Auch Pflanzen und Tieren gegenüber stellt sich der Dichter so ein: Rilke, „Die Gazelle"; Däubler, „Die Fichte". Es entsteht eine Art Rollengedicht in Er-Form. Zur Erklärung dieser Erscheinungen zieht Walzel mit Recht den philosophischen Begriff der Wesensschau heran und die Bemühungen der Psychoanalyse und Typenpsychologie um das Ergründen von Seelengeheimnissen. Aber für die gesamte Lyrik der Entichung muß man noch weiter ausgreifen: In der Entichung liegt Selbstaufgabe, Lust des Verschwindens und sich Verschwendens an andre, des Untertauchens in der Masse des Kreatürlichen, Entpersönlichung, Angst vor der Individuation oder auch pantheïstisches Alleinheitsfühlen (Walzel, „Leben, Erleben und Dichten" S. 60). Rilke hat noch eine besondere Lehre von des Dichters Pflicht, die „Dinge" zu „rühmen".

Die Scheu vor dem persönlichen Hervortreten, vor Entblößung des eigenen Seelenlebens, oder die Lust, sich abgelöst und objektiviert wie

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0153
gefördert durch die DFG

einen Fremden zu genießen, führt dann dazu, daß der Dichter sogar von sich selbst in der 3. Person spricht. Trakl, in den Jugenderinnerung bietenden Gedichten „Sebastian im Traum“ nennt sich das Kindlein, dann den Knaben, in anderen Gedichten auch den Fremdling und den Wanderer, teils durchgehend, teils im Wechsel mit Ich oder mit dem an sich selbst gerichteten Du. Rilke im „Tod der Geliebten“ führt das Er (für Ich) durch („Er wußte nur vom Tod, was alle wissen“ usw.), obwohl er zweifellos von seiner eignen Stellung zum Land des Todes spricht. (Dieser Punkt nach Walzel, „Schicksale“.) Im Wechsel mit Ich ist der Brauch alt; Walzel verweist auf Gepflogenheiten von Selbstbiographen. Goethe verfährt so aber auch in den Römischen Elegien, wo, in Nr. 5, der Dichter nach längerem Ichgebrauch die letzten 5 Dictichen so faßt: „Sie spähet sorglich den Wünschen des Mannes... nach; Sie ergötzt sich an ihm, dem freien Fremdem, der...“ Naiv, kindlich, volkstümlich ist die Nennung des eigenen Namens, allerdings nur im Wechsel mit Ich belegbar: Volkslied von der Kindesmörderin: „Ach Josef, lieber Josef, Was hast du gedacht, Daß du die schöne Nannerl ins Unglück hast gebracht?“ (Über weitere Spielarten der Namennennung mit 3. Person s. das Grimmsche Wörterbuch unter „Ich“.)

Verharrt ein Gedicht in derselben Person, so hängt das mit ruhiger Gesamthaltung zusammen: Goethes „Gesang der Geister über den Wassern“ ist einheitlich bis auf die letzten vier Zeilen. Die naturgegebene Verbindung ich-du-wir stört die Ruhe nicht. Häufiger Wechsel der Person, der sich auch gerne mit Tempuswechsel verbindet, erzeugt den Eindruck des Frischen, Lebendigen, Abwechslungsreichen, Bewegten bis hin zum Erregten und Begeisterten. Die Kombinationen sind unerschöpflich. Klopstocks sog. Oden haben reichen Wechsel; aber das Primäre ist der häufige Wechsel des Blickpunktes, die bewegte Gedankenführung, das Sprunghafte, wovon der Wechsel der verbalen Person nur ein Spiegelbild ist. In Klopstocks „Heinrich dem Vogler“ spricht ein an der Schlacht teilnehmender Krieger. Er berichtet zunächst vom König mit er, redet ihn bald darauf an: „Heil dir, Held und Mann!“; kehrt zum Er zurück bei der nun folgenden Charakterzeichnung des Königs, redet das Schwert des Königs mit du an, bald darauf ebenso den Tod fürs Vaterland. Dann wendet er sich zur Schlacht, erzählt von sich und seinen Kameraden mit wir, bis er der siegreichen Heimkehr denkt und dabei ein Brautpaar einführt, das dem Einzug nach dem Sieg zuschaut, von sich in direkter Rede mit wir und von den vorbeiziehenden Kriegern mit sie spricht. Dann nimmt wieder der Rollensprecher, der Krieger, das Wort, meint bis zum Schluß mit wir sich und seine Mitkämpfer. Aber auch im Liedmäßigen ist mehrfacher Wechsel anzutreffen, etwa in Meyers

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0154
gefördert durch die DFG

„Lenz, wer kann dir wiederstehn?“ oder in Goethes „Lebendigem Angedenken“. Selbst ein zweizeiliges Epigramm kann mit drei Personen aufwarten: Venediger Epigramme 12: „Mache der Schwärmer sich Schüler wie Sand am Meere — der Sand ist / Sand; die Perle sei mein, du, o vernünftiger Freund!“ Ähnliches gilt nun auch für den Wechsel in der Gebrauchsweise derselben Person. Mörikes „Er ist's“ hat nahe bei einander zwei verschiedene Du: „Horch, von fern ein leiser Harfenton! Frühling, ja du bist's.“

Es ist vermutet worden, daß der Gebrauch der verbalen Person in enger Beziehung stehe zu gewissen Unterarten des Lyrischen wie Hymne oder Elegie, zu Stimmungen wie ruhig, betrachtend, aufschwunghaft usw. Das ist nur mit Einschränkungen richtig. Gewiß haben manche Personen einen Durchschnitts-Gefühlswert: Ich ist subjektiv, die Er-Formen sind unpersönlicher, kühler, sind abstandsetzend. Aber das gilt nur für eine gewisse Zahl von Fällen. „Wir“ z. B. kann subjektiv sein, aber auch abgezogen und allgemein, wenn es nämlich „alle Menschen“ bedeutet. Ein allgemeiner Gedanke, eine Sentenz kann mit Du, mit Ihr, mit Wir, mit Man, mit „der Mensch“ und verwandten Ausdrücken gegeben werden. Ich ist subjektiv, aber auch ohne Ich ist hohe Subjektivität möglich. Die Gedichte des jungen Schiller gelten als hochgradig subjektiv; aber das Lied „An die Freude“ kommt fast ohne Ich und mit vier Wir aus. Gewiß haben wir im Vorausgehenden oft auf den künstlerischen Wert einzelner Gebrauchsarten hingewiesen; aber dieser Wert galt immer für einen engen Bereich, also z. B. nicht für du schlechthin, sondern für je einen der vielen Fälle des Du-Gebrauchs. Ihr hat in Kriegs- und in politisch-revolutionären Liedern, die zur Tapferkeit oder zur Tat mahnen, gewiß etwas Anfeuerndes, Aufstachelndes; aber das liegt am Inhalt, nicht an der verbalen Person. Ebensowenig ist Du an sich hymnisch. Die Anrede des göttlichen Wesens ist gleichmäßig Du, in der begeisterten Hymne wie im schlichtesten Kirchenlied. Ich habe Klopstocks und Hölderlins „Oden“ und Goethes freirhythmische „Hymnen“ durchgesehen. Klopstock und Hölderlin lassen Ich, Du, Wir, Er sehr oft wechseln, infolge des häufig gewechselten Blickpunktes und der dadurch erzielten Bewegtheit; aber eine bestimmte Person ist nicht kennzeichnend für das Odenhafte. Und Goethes freie Rhythmen huldigen in der Frage der verbalen Person verschiedenartigen Bräuchen; manche wechseln oft, ähnlich wie Klopstock; andere lassen eine Person walten. Für Elegie und Epigramm hat man die 3. Person als angemessen angesehen; das ist ein Irrtum. Goethes Römische Elegien und Venediger Epigramme strotzen von Du und Ich. Logaus Epigramme allerdings



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0155
gefördert durch die DFG

bevorzugen die Er-Form. Insbesondere das Du mit seinen zahlreichen Schattierungen ist über alle Arten von Lyrik verbreitet. Es ist unmöglich, zu sagen, wo das Du herrsche, liege Lyrik des Aufschwungs (im Sinne Vischers) vor. Alle derartigen Verallgemeinerungen beruhen auf unzureichenden Untersuchungsgrundlagen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0156
gefördert durch die
DFG

# Schöne Kunst und Lebenskunst

Betrachtungen zu Schillers Lebensauffassung im Lichte der Polaritätstheorie

Von

**Otto Kühne**

Fortsetzung aus Heft 2.

An sich erkennt Schiller aber durchaus richtig die Notwendigkeit einer echten Gemeinschaftsbildung im gesellschaftlichen Leben an, was schon aus seiner rhetorischen Frage spricht: „Der Konflikt blinder Kräfte soll in der politischen Welt ewig dauern und das gesellige (sc. Gemeinschafts-)Gesetz nie über die feindselige Selbstsucht siegen?“ Nur glaubt er — als überwiegend naturphilosophisch eingestellter Ästhetiker — hierbei den triebhaften Naturkräften den Vorrang bei der erstrebten Gemeinschaftsbildung überlassen zu sollen. Denn für das von ihm aufzubauende „Reich der Schönheit“ liefert nicht die Vernunft das notwendige Fundament, da sie bereits „geleistet hat, was sie leisten kann, wenn sie nur das Gesetz findet und aufstellt“, sondern der mutige Wille und das lebendige Gefühl, zumal die menschlichen Triebe für Schiller die „einzigen bewegenden Kräfte in der empfindenden Welt“ sind.

Doch nicht nur für die Ausbildung eines ästhetischen Empfindungsvermögens, um das es Schiller hierbei zunächst geht, bildet die Natur die notwendige Grundlage, sondern auch für „alle Aufklärung des Verstandes“, die immer nur insoweit Achtung verdiene, als sie auf den (naturbedingten) Charakter zurückgehe. Alle Vernunfterkenntnis — auch darin gehen wir mit Schiller durchaus einig — „geht gewissermaßen vom Charakter aus, weil der Weg zu dem Kopf durch das Herz muß geöffnet werden“. Ja, durchaus neuzeitlich klingt das Rezept, das Schiller hier gibt: „Alle Verbesserung im Politischen soll von Veredlung des Charakters ausgehen“ ... Doch einzigartig ist wiederum der Weg, den Schiller für eine solche Charakterbildung allein zum Ziele führen sieht: die schöne Kunst.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0157
gefördert durch die DFG

Diese werde nur dann richtig betrieben, wenn sie den (inhaltlichen) Stoff zwar von der Gegenwart nehme, seine geistige Formung aber von einer edleren Zeit, ja möglichst jenseits aller Zeit, von der absoluten, unwandelbaren Einheit seines (Ich-)Wesens entlehne. Aus dem „reinen Äther" der dämonischen menschlichen (Ich-)Natur entspringe der Quell alles wahrhaften Schönheitsempfindens. Die geschichtliche Entwicklung habe bewiesen, daß in der schönen Kunst allein die geistige Form von Dauer geblieben sei, die den immerfort wechselnden Inhalt stets (dialektisch) überlebt habe. Die römischen Tempel blieben dem Auge noch heilig, als die Götter längst zum Gelächter dienten, und „die Schandtaten eines Nero und Commodus beschämte der edle Stil des Gebäudes, das seine Hülle dazu hergab". So lebte, meint Schiller, die Wahrheit des jeweiligen Lebensinhaltes in der Täuschung der überkommenen Schönheitsformen fort. Die Kunst habe daher allein die verloren gegangene Würde der Menschheit bewahrt und gerettet. Es gelte daher jetzt, aus den noch erhaltenen Nachbildern das Urbild wahrer Menschenbildung wiederherzustellen. Zu diesem Zwecke solle man aus dem zurückgebliebenen alten ein neues Schönheits- und zugleich Lebens- und Bildungsideal erschaffen, welches die Richtung zum Guten aufweise und dabei den Gedanken siegender Wahrheit mittels edler und geistreicher Formen von ansprechender Schönheit vertrete, „bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwunden" habe.

Im Ergebnis sehen wir somit auch hier wieder die grundlegende dialektische Auffassung Schillers von der Rolle der Kunst hervortreten, indem die künstliche Form den wirklichen Lebensinhalt ganz in sich aufnehmen und damit als selbständigen Lebenspol vollständig verdrängen soll. Dies kann jedoch nicht auch, wie Schiller hier durchblicken läßt, der Sinn einer politischen Kunst sein, welche sich die Bildung einer echten Lebensgemeinschaft zum Ziele gesetzt hat. Denn letztere ist nur dadurch zu verwirklichen, daß die Extreme von natur-(trieb-)hafter und geistiger (künstlerischer) Freiheit durch die polar-wechselseitige Anpassung von praktischer Lebensformung und idealer Lebensanschauung harmonisch überbrückt und einer wahren Gemeinschaftsbildung zugeführt werden. Zwar ist es, wie gesagt, auch Schillers Ziel, die Welt aus der „doppelten Verwirrung", nämlich aus der „Rohigkeit" der Natur und der „Erschlaffung" des Geistes gleichermaßen zu befreien. Doch bleibt er auf dem Wege zum politischen zu sehr im ästhetischen Lebensbereiche stecken, als daß seine für diesen aufgestellten Grundsätze sich ohne weiteres auch auf jenen übertragen ließen.

Immerhin sieht Schiller das Problem, um das es hier letzten Endes geht, an sich insoweit richtig, als er die Frage stellt: „Wie kann aber die schöne

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0158
gefördert durch die DFG

Kultur beiden entgegengesetzten Gebrechen zugleich begegnen und zwei widersprechende Eigenschaften in sich vereinigen? Kann sie in dem (von Natur aus) Wilden die Natur in Fesseln legen und in dem (geistigen) Barbaren dieselbe in Freiheit setzen? Kann sie zugleich anspannen und auflösen...?" Auch hier verschließt Schiller sich nicht den Einwänden der Gegenseite, welche besagen: „Eben deswegen, weil der (schöne) Geschmack nur auf die Form und nie auf den Inhalt achtet, so gibt er dem Gemüt zuletzt die gefährliche Richtung, alle Realität überhaupt zu vernachlässigen und einer reizenden Einkleidung Wahrheit und Sittlichkeit aufzuopfern... Welche gefährliche Dialektik haben die Leidenschaften nicht erlernt...?" Was würde daher die Gesellschaft gewinnen dadurch, daß sie jetzt von der Schönheit die Gesetze des geselligen Umgangs empfange, die sonst von der Wahrheit bestimmt würden? Denn damit entscheide bloß der äußere Eindruck über die innere Achtung, die an sich nur vom wahren Verdienst abhängig sein sollte. Die bedenkliche Folge hiervon könne sein, daß nur noch Scheinwerte in der Gesellschaft herrschten und alle möglichen Ausschweifungen und Laster sich einstellten.

Schon die Geschichte beweise, daß man beinahe in jeder Epoche, wo die Künste blühten und der (schöne) Geschmack regierte, die Menschheit gesunken vorfindet, und auch nicht ein einziges Beispiel könne man dafür anführen, daß bei einem Volke „ein hoher Grad... ästhetischer Kultur mit politischer Freiheit und bürgerlicher Tugend, daß schöne Sitten mit guten Sitten, daß Politur des Betragens mit Wahrheit desselben „Hand in Hand" gegangen seien. Aus einer solchen Feststellung würde sich jedoch zunächst nur die wichtige — Schiller offenbar ganz entgangene — Schlußfolgerung ergeben, daß die Grundsätze der ästhetischen Kultur, welche die (subjektiv empfundene) naturschöne Form über den (objektiv erkannten) geistigen Inhalt stellt, nicht auch ohne weiteres für die politische, d. h. wahre Gemeinschaftskultur, maßgebend sein können, da diese es sich stets angelegen sein lassen wird, alle äußere Lebensform dem als wahr erkannten (geistigen) Lebensinhalt harmonisch anzupassen. Hier müssen sich eben das von Natur aus Schöne und das von echtem sittlichen Geist getragene Gute — sowohl ihrer Form wie ihrem Inhalte nach — miteinander vermählen, und so beide wechselseitig zum Lebenswahren und Lebensechten ergänzen. Es ist wohl zuzugeben, daß die Geschichte aller Ideen und Erscheinungen (Tatsachen) sich mehr in dialektischen Gegensätzen fortbewegt, doch die Geschichte des wahren Sinnes aller gesellschaftlichen Entwicklungen, auf den es letzten Endes allein ankommen kann, ist nur aus der polaren Einheits-, d. h. Gemeinschaftsauffassung alles sinnvollen (nicht widerspruchsvollen!) gesellschaftlichen Geschehens heraus zu verstehen. Mögen sich auch im

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0159
gefördert durch die DFG

Tatsächlichen stets „Geschmack und Freiheit einander fliehen", Natur und Geist, Form und Inhalt sich stets als polare Gegensätze fordern, die geschichtliche Erfahrung ist — wie auch Schiller zugeben muß —, dennoch nicht der höchste Richterspruch, sondern das menschliche Gewissen. Und zwar ist es, meinen wir, das Gewissen, das um eine echte Kulturgemeinschaft aller Völker auf der Grundlage einer wahren — völkischen — Gemeinschafts-Kultur alles zugleich Wahren, Guten und Schönen weiß.

Schiller nennt dieses Gewissen um das wahrhaft (objektiv) Schöne den „reinen Vernunftbegriff" der Schönheit. Der Sinn für dieses wahrhaft Schöne liegt für ihn nicht im polaren Endlichkeitsbereiche der in ständiger Wechselwirkung miteinander befindlichen ideellen und reellen Erscheinungen der wirklichen Welt, sondern in dem antagonistisch-dialektischen Verhältnis der endlichen (Schönheits-)Formen zur Unendlichkeit des absoluten Ich(-Geistes) begründet. Wir müssen jedoch demgegenüber feststellen: Der wahre Lebenskünstler darf diese Wirklichkeit niemals verlassen, nur um das hinter ihren Erscheinungen für immer Verborgene ergründen zu wollen, sondern er muß voll und ganz in der wirklichen Welt der Tatsachen verbleiben, um ihren wahren polaren, d. h. zugleich theoretischen wie praktischen Lebenssinn (nicht Widersinn!) zu erfassen und zu verstehen.

Schiller sieht geradezu das Bleibende, das Lebensbeständige im subjektiven Ich, welches er dem Veränderlichen im jeweiligen objektiven Zustand der Welt gegenüberstellt. Das absolute Subjekt beherrscht daher bei ihm als Ganzes dialektisch die Vielheit der Objekte. Zwar leuchtet es auch Schiller ein, daß beim Menschen als einem endlichen, im wirklichen Leben stehenden Wesen sich „weder der Zustand (Objekt) auf die Person (Subjekt) noch die Person auf den Zustand gründen" kann. Dennoch vermag er sich nicht dafür zu entscheiden, daß beide, Subjekt und Objekt, wechselseitig (polar) aufeinander angewiesen sind. Vielmehr stellt er den Gedanken des absoluten unbedingten Seins in Gestalt der Idee der persönlichen Freiheit an die Spitze seiner sämtlichen Betrachtungen und konfrontiert sie mit der Idee der Zeit als Ausdruck alles nur bedingten Seins und Werdens. Zwar käme es stets darauf an, die beiden Grundtriebe, nämlich den sinnlichen Naturtrieb und den geistigen Formtrieb, in Übereinstimmung miteinander zu bringen. Doch sei dies nur dadurch zu erreichen, daß die „Ideen-Einheit", die auf der Behauptung des absoluten Persönlichkeitsgedankens beruhe, das „ganze Reich der (realen) Erscheinungen unter sich faßt". Zu dieser dialektischen Lösung glaubt Schiller gezwungen zu sein, da für ihn außer jenen beiden Grundtrieben „ein dritter Grundtrieb, der beide vermitteln

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0160
gefördert durch die DFG

könnte, schlechterdings ein undenkbarer Begriff" ist. Für ihn sind Natur und Geist eben letzten Endes absolute, kontradiktorische Ideenkräfte, nich aber relative, polare Lebenskräfte, die sich zu einem bestimmt abgegrenzten Lebens-„Sinne", nämlich demjenigen der optimalen Steigerung der gesamten Lebenskraft als Seele jener gesuchten — beiden Grundtrieben gemeinsamen — höheren faktischen (nicht bloß ideellen!) Einheit des gesellschaftlichen Lebensganzen wechselseitig verbinden und so miteinander versöhnen lassen. Zwar sind für Schiller beide Prinzipien, die der absoluten geistigen Freiheit und die der relativen — zeitlich bedingten — Formenwelt, „zugleich subordiniert und koordiniert". Ja, er erklärt wörtlich: „sie stehen in Wechselwirkung; ohne „geistige Form keine Materie (reale Form), und ohne Materie keine Form". Doch beruft sich Schiller bei diesem seinem Begriff der Wechselwirkung auf Fichtes Grundlagen der gesamten Wissenchaftslehre (Leipzig 1794), welche den wahren „Sinn" des Lebens in der Herrschaft des absoluten geistigen Ich, nicht aber in der Herstellung einer echten (d. h. nicht nur geist-, sondern auch naturbedingten) Lebensgemeinschaft erblickt. Und somit mußte es ihm ganz entgehen, daß eine Wechselwirkung im menschlichen Leben von wahrer innerer — eben sinnvoller — „Harmonie" nur sein kann, wenn sich in ihm zwei polare, also relative Gegensätze zu einer „höheren" Sinn-Einheit verbinden, nicht aber, wenn ein nur relativer Begriff (wie hier die „reale Natur-Formenwelt") sich einem absoluten (nämlich der „geistigen Formenwelt") gegenüber zu behaupten hat. Denn letzteres würde nur auf den vergeblichen Versuch hinauslaufen, den Teil eines begrenzten Ganzen mit einem anderen unbegrenzten Ganzen zu einem neuen dritten Ganzen „harmonisch" vereinen zu wollen.

Wir stellen somit fest: an sich sieht zwar Schiller die sich hier ergebende Erkenntnisaufgabe richtig, insofern er erklärt, es gelte zur Schaffung einer wahren Menschheitskultur „nicht bloß den vernünftigen Trieb gegen den sinnlichen, sondern auch diesen gegen jenen zu behaupten". Doch die (Erkenntnis-)Mittel zur Lösung dieses Grundproblems werden von ihm nicht richtig angewandt, da er den Vernunftgedanken im Sinne Kant-Fichtischen Idealismus verabsolutiert und dadurch ins Metaphysische abgleitet. In seinem Sinne soll der Mensch das absolute (geistige) Sein durch ein bestimmtes (konkret- reales) und das bestimmte Sein durch ein unendliches suchen. Die reale Wirklichkeit wird damit für Schiller zum bloßen Mittel für die Erkenntnis des absoluten Geistes, während dieser zugleich als Mittel für die Erkenntnis jener Wirklichkeit dienen soll.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0161
gefördert durch die DFG

Und zwar sei das gemeinsame Element, das eine solche wechselseitige dialektische (!) Verbindung herzustellen vermöge, der sogenannte Spieltrieb, der allein erlaube, konkretes „Werden mit absolutem (geistigem) Sein, Veränderung mit Identität zu vereinbaren". Denn der Spieltrieb sei stets bestrebt, „so (sinnlich) zu empfangen, wie er (geistig) hervorgebracht hätte, und so (geistig) hervorzubringen, wie der (Natur-)Sinn zu empfangen trachtet". Der Spieltrieb verbinde damit den physischen Zwang der (Sinnes-)Empfindung mit dem (moralischen) Zwang der Vernunft, und äußere sich eben darin, daß wir Jemandem sowohl mit unserer (natürlichen) Neigung wie mit unserer (geistigen) Achtung spielend zu begegnen wissen. Der Spieltrieb überlasse es eben ganz dem Zufall, ob die (Sinnes-)Empfindung unserer materiellen Zufriedenheit sich mit der Vernunftvorstellung von unserer geistigen Vollkommenheit oder diese mit jener in Übereinstimmung bringen lasse. Damit würde zum Gegenstande des Spieltriebes die lebende Gestalt der Schönheit. Diese beruhe somit auf der Vereinigung der — zum Lebensinhalt werdenden — unendlichen (absoluten) geistigen Form mit der endlichen naturgegebenen Form.

Wie aber diese Vereinigung selbst zustande komme, bleibe, „wie überhaupt alle Wechselwirkung zwischen dem Endlichen und Unendlichen unerforscht". Wir wüßten hier vom Standpunkte der Vernunft nur soviel zu sagen: Es solle „eine Gemeinschaft zwischen (sc. unendlichem geistigen) Formtrieb und (sc. endlichen) Stofftrieb" sein, weil nur die Einheit der Realität mit der geistigen Form, die Einheit der naturabhängigen Zufälligkeit mit der moralischen Notwendigkeit, die Einheit des zu ertragenden Leides mit der selbständigen geistig-sittlichen Freiheit, den Begriff der in Schönheit vollendeten Menschheit ausmache. Wir wüßten lediglich vom Menschen, daß er „weder ausschließend Materie (Natur) noch ausschließend Geist" ist, daher könne auch weder die Erfahrung noch die Vernunft uns lehren, wie eine wahrhafte schöne Menschheit beschaffen sei. Es sei somit auch durchaus gerechtfertigt, das, was weder subjektiv noch objektiv zufällig ist und doch weder äußerlich noch innerlich nötigt, mit dem Worte „Spiel" zu belegen. Bei Anschauung des Schönen befinde man sich eben in einer „glücklichen Mitte zwischen dem (sittlichen) Gesetz und dem (sinnlichen) Bedürfnis". Indem das Gemüt auf bewegende (geistige) Ideen treffe, verliere alles Reale seinen Ernst, und indem es auf gleichgestimmte Sinnesempfindungen (Neigungen) stoße, lege auch das moralisch Notwendige seinen gebieterischen Ernst ab. Mit dem (inhaltlich) Guten sei es dem Menschen nur Ernst; mit der Schönheit dagegen spiele er. Die Schönheit stelle den Menschen in die Mitte zwischen das „doppelte Gesetz der absoluten (geistigen) Formalität

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0162
gefördert durch die DFG

und der absoluten (naturhaften) Realität". Zwischen diesen beiden Extremen gebe es eben eine Verbindung nur im Wege des „Spiels" mit dem — zugleich formal und real — Schönen. „Der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen, und er soll nur mit der Schönheit spielen"; denn der Mensch „spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Wortes Mensch ist, und er ist da nur ganz Mensch, wo er spielt".

Inwieweit diese Auffassung vom Schönen, die nur eine notwendige Folge der dargelegten grundlegenden dialektischen Lebensauffassung Schillers ist, auch für uns Heutige noch uneingeschränkte Geltung beanspruchen darf, soll uns hier nicht weiter beschäftigen, da ihre kompetente Beurteilung Berufeneren zu überlassen ist. Hier ist sie für uns nur soweit von Interesse, als Schiller an ihre Formulierung den weitergehenden Anspruch knüpft: „sie wird ... ich verspreche es ihnen, das ganze Gebäude der ästhetischen Kunst und der noch schwierigeren Lebenskunst (!) tragen." Dieser letzteren Behauptung glauben wir allerdings entschieden widersprechen zu müssen. Denn das entscheidende Wechselverhältnis von Sinnlichkeit und Vernunft, von naturbedingter, zufälliger Notwendigkeit und zweckbedingter (geistig-)moralischer Freiheit, von liebevoller Neigung und ehrenvoller Achtung, kurz von (naturbedingter) Lebensform und (geistbedingtem) Lebensinhalt ist für die Kunst des gesellschaftlichen Lebens kein unendlich dialektisches, sondern ein endlich polares. Hier haben wir es nicht mit einem schönen Spieltrieb zu tun, der weder Natur und Geist, weder Erfahrung und Vernunft, noch Objektives und Subjektives oder Form und Inhalt aus Mangel an einem in sich notwendigen Einheitssinne (der Gemeinschaft) heraus dauerhaft miteinander zu verknüpfen weiß, und sich daher zwischen allen diesen absolut gefaßten (unendlichen) Lebenspolen als unerreichbaren Extremen immerfort schwankend — eben „spielend" — hin und her bewegt. Nein! hier wird der Ganzheitssinn des Lebens zum ausschlaggebenden verbindenden (Gemeinschafts-)Element, welches jene unendlichen Extreme als endliche Lebenspole nimmt und damit sowohl Natur als auch Geist, sowohl Objekt als auch Subjekt, sowohl Form als auch Inhalt zu einer „höheren" — jedoch endlich begrenzten — Einheit im Gemeinschaftssinne zusammenführt. Mag das Spiel mit der schönen Form alle ästhetische Kunst beherrschen, nur der auf Gemeinschaft eingestellte notwendige Sinn des Ganzen jedenfalls ist es, der den Mittelpunkt aller gesellschaftlichen Lebensäußerungen und der wahren Kunst ihres sowohl theoretischen Verstehens als auch praktischen Verwertens einzunehmen vermag. Dieser Sinn des Lebens kann niemals zum Objekt eines bloßen — mehr oder weniger ziel- und planlosen — Spiels herabgewürdigt werden, sondern muß zum Gegenstand eines zielsicheren und zugleich verant-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0163
gefördert durch die DFG

wortungsvollen Gemeinschaftsbewußtseins erhoben werden. Der Sinn einer ästhetischen Erscheinung mag wohl an Schönheit gewinnen, je mehr sie der krassen Wirklichkeit den drückenden Ernst der Lage, der geistig-moralischen Notwendigkeit den hemmenden Zwang zu nehmen weiß, d. h. zwischen beiden Extremen sich „spielend" hin und her zu bewegen versteht; für das wahre, d. h. richtig verstandene gesellschaftliche Leben besitzt diese „Spielregel" jedoch keine unbedingte Gültigkeit. Hier handelt es sich ja nicht um ein „zufälliges" Auseinanderspielen mehr unbewußter Kräfte, von Neigung und Pflicht, von liebevollem Fühlung- und achtungsvollem Abstandnehmen, kurz von Anziehung und Abstoßung, sondern um das bewußt auf das „höhere" Ziel der Gemeinschaftsbildung abgestellte Zusammenspiel jener Kräfte, Natur und Geist.

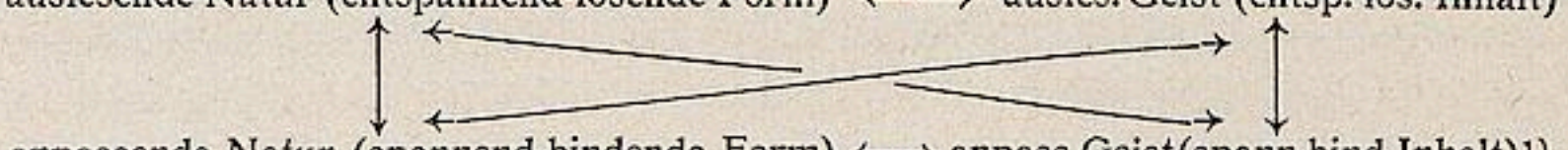
Mag es dem Ideal der schönen Kunst entsprechen, „als Ewigzufriedener von den Fesseln jedes Zweckes, jeder Pflicht, jeder Sorge frei" zu sein und so den „Müßiggang und die Gleichgültigkeit zum beneideten Lohn des Götterstandes" zu erwählen und aus den Gesichtszügen eines solchen Ideals „zugleich mit der (natürlichen) Neigung auch alle Spuren des (geistigen) Willens auszulöschen" — zum Ideal wahrer Lebenskunst wird es niemals gestempelt werden können. Wohl mag das Ideal griechischer Schönheit aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludovici zu uns sprechen, weil es „weder (natürliche) Anmut noch (geistige) Würde" verrät. Das Ideal unseres heutigen gesellschaftlichen Lebens wird nichtsdestoweniger immer nur Etwas darzustellen vermögen, was sowohl auf der spielerischen Freiheit alles Anmutig-Natürlichen als auch auf der gesetzten Würde alles Geistig-Erhabenen beruht und beides bewußt in sinnvollen Einklang miteinander zu bringen versteht. Das bedeutet aber, daß das Leben selbst sich uns durchaus nicht farblos-gleichgültig, wie aus einer schön-geistigen Stimmung heraus gibt, sondern bewußt seine buntfarbige Vielgestaltigkeit in den mannigfaltigsten Kontrasten hervortreten läßt, und aus dieser betonten Note heraus nicht minder bewußt von uns seinem wahren Sinne nach gewertet werden will. Es hält nicht dauernd die sorglose Mitte eines idealen ruhenden (statischen) Gleichgewichts inne, sondern bewegt sich immerwährend fort, angetrieben vom jeweiligen (dynamischen) Übergewicht seiner stets miteinander um die Vorherrschaft ringenden (Natur- und Geistes-)Kräfte.

Auch Schiller ist vorsichtig genug, dies nicht ganz zu übersehen, indem er einschränkend bemerkt: „Das Höchste, was die Erfahrung leistet, wird in einer Schwankung zwischen beiden Prinzipien bestehen, wo bald die Realität, bald die (geistige) Form überwiegend ist", was er jedoch, wie gesagt, — im Gegensatz zur „idealen" Schönheit —

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0164
gefördert durch die DFG

nur für die Schönheit „der Erfahrung“ gelten lassen will. Bei dieser lasse sich sowohl eine auflösend-entspannende als auch eine bindend anspannende Wirkung unterscheiden. Das Schöne zeige eben in der Erfahrung teils eine „schmelzend“-weiche teils eine „energisch“-starke Schönheit; diese bewähre ihre Wirkung mehr auf den abgespannten, jene mehr auf den angespannten Menschen.

Insoweit können wir Schillers Auffassung auch vom allgemein soziologischen Standpunkte aus durchaus gelten lassen. Denn auf das gesellschaftliche Leben schlechthin übertragen, würde sie nur zu dem für alle seine (einschl. schöngeistigen) Bereiche gleichermaßen gültigen bildlichen Schema einer sechsfachen polar- harmonischen Wechselwirkung zwischen folgenden Spannungskräften führen:




[1]) Der Doppelpfeil ⟷ bedeutet: steht in polarer Wechselwirkung mit ...

Hierbei soll im ästhetischen Lebensbereiche sowohl der Mangel an (aktiver) Anspannung wie derjenige an (passiver) Abspannung durch die Kunst der Schönheit gleichermaßen überwunden werden, indem diese nämlich in dem einseitig (energisch) angespannten Menschen die (schmelzende) Harmonie und in dem einseitig abgespannten Menschen die Energie wieder herstellen hilft. Auf diese Weise soll mittels des Sinnes für das Schöne der sinnliche Mensch wieder mehr zum Denken und der geistige Mensch mehr zur Natur zurückgeführt werden.

Der Sinn eines so durch die ästhetische Kunst beim Menschen erzielten „mittleren Zustandes“ bleibt aber für Schiller immer nur ein schönes „Spiel“ zwischen absoluter Sinnesempfänglichkeit und absoluter Denkkraft, da „der Abstand zwischen Materie (Natur) und (geistiger) Form, zwischen (passivem) Leiden und (aktiver) Tätigkeit, zwischen Empfinden und Denken unendlich (?) ist und schlechterdings durch nichts kann vermittelt werden“ (S. 74). Die Schönheit verknüpfe eben zwei Zustände miteinander, die „einander entgegengesetzt sind und niemals eins werden können“ (S. 75), sie „hebe also die Entgegensetzung auf“ (ib.). Weil aber beide Zustände „ewig entgegengesetzt“ blieben, so seien sie nicht anders zu verbinden als „indem sie aufgehoben“ würden. Sie müßten daher „in einem dritten (Zustand) gänzlich verschwinden“, damit keine Spur der Teilung in dem Ganzen zurückbliebe.

Wegen der absoluten, d. h. einander ausschließenden begrifflichen Fassung jener beiden Grundtriebe, des sinnlichen und des Ver-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0165
gefördert durch die DFG

nunfttriebes, ist für Schiller eine unmittelbare Verbindungsmöglichkeit zwischen denselben nicht gegeben. Eine Erkenntnis, die er jetzt in die Worte kleidet: „Der Mensch kann nicht unmittelbar vom Empfinden zum Denken übergehen“ (S. 85). Schiller begründet dies nunmehr damit: „Er (der Mensch) muß einen Schritt zurücktun, weil nur, indem eine Determination (Bestimmung) wieder aufgehoben wird, die entgegengesetzte eintreten kann. Er muß also, um Leiden mit Selbsttätigkeit, um eine passive Bestimmung mit einer aktiven zu vertauschen, augenblicklich von aller Bestimmung frei sein, und einen (mittleren) Zustand der bloßen Bestimmbarkeit durchlaufen. Zu diesem Zwecke muß er zunächst in den ursprünglichen Zustand „der bloßen Bestimmungslosigkeit“ zurückkehren, in welchem er sich befand, ehe noch etwas auf seine Sinne einen (geistigen) Eindruck machte. Dieser (negative) Urzustand geistig-inhaltlicher Begrenztheit (Beschränktheit) sei dann mit dem späteren (inhaltlich) „unbegrenzter Bestimmbarkeit“ zu vereinbaren. Es gelte also, einen Zustand „zugleich zu vernichten und beizubehalten“, was nur im Wege einer „mittleren Stimmung“ möglich sei, in welcher die beiden Grundkräfte, Sinnlichkeit und Vernunft, zugleich tätig sind, eben deswegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben und „durch ihre Entgegensetzung eine Negation bewirken“. Dieser mittlere Zustand einer „freien“ Stimmung, in der das Gemüt „weder physisch noch moralisch genötigt ist“, sei eben der ästhetische. Derselbe verbinde somit eine „leere Unendlichkeit“, d. h. die Absolutheit der sinnlich-realen Form (sc. nichts dem Inhalte nach Bestimmtes) mit einer „erfüllten Unendlichkeit“, d. h. mit der Absolutheit der geistigen Form (sc. mit allem der Form nach Bestimmten), wobei die Absolutheit des Inhaltes, die „nichts“ bedeutet, sich aus der Negierung der Absolutheit der (geistigen) Form ergibt, die alles bedeutet. Im ästhetischen Zustand sei somit der Mensch gleich Null, d. h. in einer Stimmung, in der das Schöne für jegliche Erkenntnis und Gesinnung „völlig indifferent und unfruchtbar“ wird. Die Schönheit schwanke somit ständig zwischen einem „Nichts des Inhalts“ und einem „Alles der Form“ hin und her. In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; „denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt nur auf einzelne Kräfte gewirkt“ (S. 94).

Während die ästhetische Stimmung somit in geistig-(moralischer) Hinsicht, nämlich im Hinblick auf alle dem Inhalte (Zwecke) nach erhofften bestimmten Einzelwirkungen als „Null“ betrachtet werden müsse, so sei sie doch in anderer und zwar formaler Hinsicht, in der sie die Summe aller Einzelkräfte (geistig) absolut umfaßt, von „höchster Realität“. Die ästhetische Stimmung führe nämlich allein mittels des Indifferenten vom Begrenz-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0166
gefördert durch die DFG

ten zum Unbegrenzten hinüber. In einem solchen „indifferenten", mittleren Zustand, in welchem wir uns dem Genuß echter Schönheit hingeben, werden wir „mit gleicher Leichtigkeit uns zum Ernst und zum Spiele, zur Ruhe und Bewegung, zur Nachgiebigkeit und zum Widerstand, zum abstrakten Denken und zur (konkreten) Anschauung wenden" (S. 92).

Allerdings muß selbst hier Schiller zugeben, daß in Wirklichkeit keine solche reine ästhetische Wirkung anzutreffen ist, der Mensch vielmehr jedes betrachtete Kunstwerk doch immer in einer „besonderen (inhaltsvollen) Stimmung und mit einer eigentümlichen (zweckbestimmten) Richtung" verläßt. Sobald eben — dieser Einsicht vermag sich auch Schiller nicht zu verschließen — die Kunst des Schönen mit der Kunst der faktischen Lebensauffassung und Lebensführung zusammentrifft, gilt nicht mehr unbedingt die das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters bildende dialektische Spielregel der Ästhetik, welche „den Stoff durch die Form vertilgt" (S. 94) und somit den Inhalt ganz vernachlässigen kann, sondern dann gilt der polare Grundsatz aller harmonischen gesellschaftlichen Lebensführung, die den Sinn echter Lebensgemeinschaft zu verwirklichen trachtet und hierbei einer ausdrücklichen Bezugnahme auf den wahren Lebensinhalt nicht zu entraten vermag. Es mag höchstem Kunstempfinden entsprechen, „den (inhaltlich) frivolsten Gegenstand so zu behandeln, daß wir aufgelegt bleiben, unmittelbar von demselben zu dem strengsten Ernste überzugehen" und umgekehrt den „ernstesten Stoff so zu behandeln, daß wir die Fähigkeit behalten, ihn unmittelbar mit dem (inhaltlich) leichtesten Spiele zu vertauschen".

Für die wahre Lebenskunst taugt diese Regel gewiß nicht. Dies hätte auch Schiller nicht entgehen dürfen, zumal er doch schon die grundverschiedenen Stimmungen streng voneinander scheidet, welche einerseits die „hohe" Kunst und andererseits das „gemeine" Leben in uns wach werden läßt. Wer, so sagt Schiller selbst, „uns unmittelbar nach einem hohen poetischen (oder musikalischen) Genuß in einem abgemessenen Geschäft des gemeinen Lebens gebrauchen wollte . . ., der würde seine Zeit nicht gut wählen". Das „gemeine" Leben fragt aber nun einmal nicht danach, wann es dem einzelnen beliebt, die an ihn herantretenden Probleme zu lösen, es verlangt von ihm nur schlechthin ihre bestimmte Lösung. Diese jeweiligen Lebensaufgaben mag der hervorragende Geist „spielend" zu bewältigen versuchen. Das bedeutet jedoch nicht, daß er hierbei etwa auch mit dem zu meisternden Stoff und seinem problematischen Inhalt spielen dürfe, wie dies dem ästhetischen Künstler erlaubt ist. Vielmehr wird er sein Hauptaugenmerk darauf richten müssen, wie er dem ihn beschäftigenden Gegenstande die — inhaltlich und zugleich formell — wahren Seiten seiner Stellung im Leben des gesellschaftlichen Ganzen am besten

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0167
gefördert durch die DFG

abzugewinnen vermag. Dieserhalb wird er vor allem versuchen, den (inhaltlich bestimmten) Zweck der betreffenden Erscheinung und ihre äußere Form und umgekehrt diese zugleich mit jenem tunlichst in (polaren) Einklang zu bringen, und zwar in dem Sinne, daß damit zugleich der Gemeinschaft des betreffenden Lebensganzen am besten gedient wird. Hierzu verhelfen ihm nicht dialektische Kunstregeln, „schmelzender" oder „energischer" Schönheit, welche immer nur „Spiel"-Arten des Schönheitssinnes innerhalb der ästhetischen Kunst bleiben. Nein! Hier vermögen nur die polaren Wesensarten und Wesensmerkmale eines wahren Lebenssinnes jenen „mittleren" Zustand inneren Verstehens und äußerer Tatbereitschaft zu begründen, welcher allein zum gewünschten Lebenserfolge führt, indem er moralisch-geistige Zweck- und naturhafte Seinsbestimmtheit in echtem Gemeinschaftssinne harmonisch miteinander verknüpft.

Während Schiller an dem Nachweis gelegen war, daß „der Übergang von dem leidenden Zustand des Empfindens zu dem tätigen des Denkens und Wollens ... nicht anders als durch einen mittleren Zustand ästhetischer Freiheit" (S. 96) zu erreichen sei, so müssen wir nunmehr auf Grund unserer bisherigen Erkenntnisse ergänzend feststellen, daß es auch für die gesellschaftliche Lebenskunst einen „mittleren" Zustand echten, d. h. idealen und zugleich realen, gedanken- und zugleich tatvollen Gemeinschaftssinnes gibt, ohne den es nie gelingen wird, die Probleme, die uns das gesellschaftliche Leben stellt, wahrhaft zu erfassen und gleichzeitig bestens zu meistern. Nur mit dem Unterschiede, daß für die Gesellschaftskunst der Pol des fraglichen Lebensinhaltes und Lebenszweckes gegenüber seinem Gegenpol der passenden Lebensformen der stärkere (positive) ist, während in der schönen Kunst umgekehrt dieser gegenüber jenem das Übergewicht hat. Für beide Kunstbereiche kommt es jedoch hierbei, wie gesagt, letzten Endes gleichermaßen auf die tunlichste Steigerung der Lebenskraft[1]) zum Besten des Gemeinschaftsganzen an.

Zu dieser Erkenntnis vermögen allerdings auch die Schiller'schen Gedanken über eine wahre ästhetische Kunst das ihrige beizutragen; denn sie weisen uns den Weg, wie wir für uns und damit zugleich für die Gemeinschaft das Leben angenehmer und schöner gestalten können, wie wir seine, oft unerbittlichen physischen und moralisch-geistigen Härten mildern und wie wir nicht zuletzt auf diese Weise im ganzen unsere Lebensführung verbessern und vervollkommnen können. Der Mensch muß in diesem weiteren Schönheitssinne — gerade im Interesse der Stärkung der Gemeinschaftskräfte —, wie Schiller sagt, vor allem „lernen edler be-

[1]) Vgl. in diesem Zusammenhang unsere heutige NS-Organisation mit ähnlicher Zielsetzung: „Kraft durch Freude".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0168
gefördert durch die DFG

gehren, damit er nicht nötig habe, erhaben zu wollen". Er muß also „schon auf dem gleichgültigen Felde des physischen Lebens ... sein moralisches anfangen; noch in seinem Leiden muß er seine Selbständigkeit, noch innerhalb seiner sinnlichen Schranken seine Vernunftfreiheit beginnen. Schon seinen Neigungen muß er das Gesetz seines (geistig-moralischen) Willens auflegen" (S. 101). Kurz, der Mensch wird um so edler, je mehr er versteht, sich über alle objektiv begrenzte Natur, Vernunft und Moral zu erheben, sich über alle inhaltliche Zweckgebundenheit des Objekts zu stellen. Edel heißt eben „jede (Lebens) Form, welche dem, was seiner Natur nach bloß dient, das Gepräge der Selbständigkeit aufdrückt". Dagegen wird das Betragen des Menschen um so erhabener, je mehr umgekehrt „der Gegenstand über den Menschen den Sieg davon trägt", je mehr sich also das Objekt über die — besonders sittliche — Natur des Subjekts, insbesondere über die erfahrungsmäßig bei ihm begrenzte „menschliche Willensgüte und menschliche Willens-Stärke" hinaus zu erheben vermag. Eine Erkenntnis, die auch in Schillers Epigramm „Die moralische Kraft" wie folgt zum Ausdruck kommt: „Kannst Du nicht schön (sc. der Form nach) empfinden, Dir bleibet doch (sc. dem Inhalte und Ziele nach) erhaben zu wollen, und als ein Geist zu tun, was Du als (sc. naturgebundener) Mensch nicht vermagst." Der Mensch soll also — das besagt der vorhin angeführte Lebensgrundsatz Schillers — von vornherein weniger zweckgebunden, vor allem weniger eigensüchtig in seinem ganzen Denken und Handeln eingestellt sein, damit er später um so weniger seine Willensgüte und sittliche Willensstärke zu überanspruchen brauche. Dies entspricht durchaus unserer heutigen Lebensauffassung und Weltanschauung, wie sie auch in dem Grundsatz „Gemeinnutz vor Eigennutz" beredten Ausdruck gefunden hat. Das ästhetische Lebensgefühl soll es uns eben erleichtern — schon vom Standpunkte eines wahren Schönheitsempfindens heraus —, Sinnlichkeit und Geistigkeit harmonisch miteinander zu verknüpfen. „Bei welchem einzelnen Menschen oder ganzen Volk man den aufrichtigen und selbständigen Schein (sc. ästhetischen Formsinn) findet, da darf man auf Geist und Geschmack und jede damit verwandte Trefflichkeit schließen — da wird man das Ideal, das wirkliche Leben regieren, die Ehre über den Besitz, den Gedanken über den Genuß ... triumphieren sehen" (S. 120).

Auch wir wollen uns diesem Appell Schillers nicht verschließen und alles dankbar entgegennehmen, was unser Dasein zu verschönern und zu veredlen vermag.

Schiller faßt seine Gesamtauffassung von der Stellung der Ästhetik im gesellschaftlichen Leben in folgenden Worten zusammen: „Mitten in dem furchtbaren Reiche der (sc. Naturkräfte) und mitten in dem heiligen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0169
gefördert durch die DFG

Reiche der (sc. geistig-sittlichen) Gesetze baut der ästhetische Bildungstrieb unvermerkt an einem dritten fröhlichen Reiche des Spiels und des Scheins (sc. ästhetischen Formsinnes), worin er dem Menschen die Fesseln aller Verhältnisse abnimmt, und ihn von allem, was Zwang heißt, sowohl im Physischen als im Moralischen entbindet" (S. 130).

Nicht vollendeter kann diese sich hier bereits anbahnende Polaritätsauffassung Schillers von der Rolle der Kunst im Menschenleben, welchem sie gewissermaßen einen dauernden Spiegel vorhält, zum Ausdruck kommen, als in den — wenn auch bei einer anderen Gelegenheit über die Schauspielkunst getanen — Äußerungen des Dichters:

„Ein Janusbild laß ich vor dir erscheinen,
die Freude zeigt es hier und hier den Schmerz.
Die Menschheit wechselt zwischen Lust und Weinen,
Und mit dem Ernste gattet sich der Scherz.
Mit allen seinen Tiefen, seinen Höhen,
Roll ich das Leben ab vor deinem Blick.
Wenn du das große Spiel der Welt gesehen,
so kehrst du reicher in dich selbst zurück;
Denn wer den Sinn aufs Ganze hat gerichtet,
dem ist der Streit in seiner Brust geschlichtet."

Allerdings verlangt Schiller von der echten Kunst, daß sie dieses wechselvolle Janusbild des Lebens, welches sie so in ihren Spiegel einfängt, nicht bloß auf die Zuschauerwelt mechanisch weiter reflektiert und damit nur ihrem ursprünglichen nüchtern-realen Naturgehalte nach wiedergibt, sondern, daß sie es in (geistig) verschönerter und veredelter, kurz in geläuterter Form selbständig-schöpferisch reproduziert. Erst dann vermöge die Kunst die ihr auch im Staat und Gesellschaftsleben zukommende hervorragende — ästhetische — Rolle ganz zu erfüllen.

Solange der Staat nur dynamisch sei, könne er die menschliche Gesellschaft mit Hilfe der ihm zur Verfügung stehenden Kräfte bloß möglich machen; auch der ethische Staat könne ein soziales Leben bloß (moralisch) notwendig machen, erst der ästhetische Staat vermöge das gesellschaftliche Leben wirklich im Gemeinschaftssinne zu gestalten, weil nur er „den Willen des Ganzen durch die Natur des Individuums (besser: durch die Gemeinschaft aller Individuen) vollziehe". Die Schönheit allein könne dem Menschen einen „geselligen Charakter" erteilen; denn der Geschmack allein bringe Harmonie in die Gesellschaft, weil er Harmonie in dem Individuum und damit in der Gemeinschaft stiftet. Alle anderen Vorstellungen dagegen trennen den Menschen, weil sie sich ausschließlich entweder auf den sinnlichen oder auf den geistigen Teil seines Wesens gründen; nur die schöne Vorstellung mache ein Ganzes aus ihm, weil sich nur dann seine beiden Grundtriebkräfte, Sinnlichkeit und Geistigkeit, harmonisch aufeinander abstimmen ließen, „das Schöne

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0170
gefördert durch die DFG

allein genießen wir als Individuum und als Gattung zugleich, d. h. als Repräsentanten der Gattung" (S. 131).

Wenn wir in Vorstehendem — abgesehen von seiner sonstigen bereits hinreichend gewürdigten dialektischen Auffassungsweise — den Begriff der Schönheit durch den des „richtigen", d. h. echten Gemeinschaftsgefühls ersetzen, so können wir Schillers schönes Bekenntnis zugleich zu dem unsrigen für die Lebenskunst machen: Nur über die Veredlung des Gemeinschaftscharakters eines Volkes führt der Weg zu seiner „höheren" und zugleich „schöneren" Lebensgestaltung. Nur so wird das Schöne zugleich zur Vorstufe des Wahren (bzw. Guten), mit dem es nicht bloß im Kunst-, sondern überhaupt im kulturellen Lebensbereiche stets nur in „Gemeinschaft" lebt.

Im Ganzen läßt sich somit, falls wir nur die jeweils stärkeren Pole der sich gegenüberstehenden Lebenskräfte ins Auge fassen, zuammenfassend feststellen: (Schöne) Kunst und (politische) Lebenskunst verhalten sich gleichsam zueinander wie Lebensform und Lebensinhalt. Die Voraussetzung für die „richtige" und „lebenswahre" Zuordnung aller fraglichen Lebensinhalte zu allen — wie auch immer gearteten — gesellschaftlichen Lebensformen besteht, wie bereits unsere einleitenden Betrachtungen angedeutet hatten, darin, daß sich alle gesellschaftlichen Inhalte (Ideen) und Formen zueinander verhalten wie die Prinzipien der sozialen Auslese zu denjenigen der sozialen Anpassung. Auch dieses Verhältnis ist, wie unsere sämtlichen voraufgegangenen Ausführungen gezeigt haben, das der sozialorganischen Polarität, das allein die echte sozialorganische Einheit von Inhalt und Form zu begründen vermag. Nur diejenigen Lebensformen und Lebensinhalte sind für uns eben die lebenswahren, die diesem obersten Lebensgesetz phänomenologisch-sozialorganischer Polarität, d. h. volklicher Lebensbildhaftigkeit und -einheit gehorchen. Da der menschliche Geist, insbesondere als Wille, bei der Gestaltung dieses polaren Abhängigkeitsverhältnisses infolge seines Mittelzweckstrebens die Führung übernimmt, so ist die Abhängigkeit der organisatorischen Formen von den gesellschaftlichen Bestrebungen und Zielsetzungen stets dort besonders groß, wo es, wie in der Politik, auf die Willensentscheidungen in erster Linie ankommt. Außerhalb dieser engeren politischen Sphäre, also insbesondere in der bildenden Kunst, überwiegt umgekehrt die Abhängigkeit der gesellschaftlichen Lebensinhalte von ihrer formalen Gestaltung und Bedeutung. Für die Politik sind alle äußeren Lebensformen vor allem Mittel zu einer entsprechenden (polar-organischen) Lebensziel-Bestimmung. Für die Kunst dagegen kommt es mehr darauf an, diesen Lebensinhalten (-Zielen, Idealen) bildlich eine adäquate Lebensform zu geben.



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0171
gefördert durch die DFG

Der bildende Künstler formt (drückt aus) das (Sinn-)Bild der Wirklichkeit, um durch ein solches Bild auf die Gemeinschaft einen „sinnvollen" Eindruck zu machen; der Geisteswissenschaftler (Philosoph) beinhaltet dagegen die Wirklichkeit, um (mit Hilfe einer „richtigen" Analyse der Lebenskräfte) der Gemeinschaft einen „höheren" Sinn zu geben, um also den „Sinn" und insbesondere die Ideenkräfte der Wirklichkeit richtig zu erfassen. Der Lebenskünstler schließlich formt und beinhaltet zugleich die Wirklichkeit, um aus der Wechselwirkung dieser ständigen Neuformung und Neu-Beinhaltung sein Leben und das der Gemeinschaft optimal zu gestalten, d. h. um Sinn und Kraft dieses Lebens weitestgehend zu erhöhen. (Die Erfassung des Sinnes ist hier nur ein Mittel zum Zwecke der praktischen Lebensgestaltung.) Der Lebenskünstler steht somit zwischen den Polen des Bildkünstlers und des Geisteswissenschaftlers (Philosophen). Darüber hinaus haben uns gerade Schillers vorstehend gewürdigte Gedanken „Über die ästhetische Erziehung des Menschen" gelehrt, daß alle Lebenskunst nicht bloß Kunst des Sinnlich-Schönen, sondern zugleich des Sinnvoll-Richtigen sein muß. Alle Lebenskunst begnügt sich nicht mit dem bloßen Spiel und Widerspiel von Last und Schwerelosigkeit in den wechselseitigen Beziehungen der einzelnen Glieder des Ganzen, wie es in Schillers „schönen" Bekenntnissen immer wieder zum Ausdruck kommt. Nein, echte Lebenskunst verlangt darüber hinaus eine möglichst sinn- und planvolle Zu- und Einordnung aller Glieder und Lebenskräfte unter ein einheitliches Lebens-(Ordnungs-)Gesetz in Richtung auf ein dem Wohlergehen der betreffenden Lebensgemeinschaft bestens dienendes Entwicklungs- und Lebensziel. Höchste Aufgabe der Kunst ist es, das Sinnbild völkischer Lebenskraft und Lebensgemeinschaft — im Schillerschen Schönheitssinne — möglichst kunstvoll zu formen, höchste Aufgabe der Politik hingegen, dieses Sinnbild als Lebensinhalt und Lebensziel bestens zu verwirklichen.

Wir haben damit in knappen Umrissen die Grundlagen einer Philosophie des gesellschaftlichen und sozialen Lebens aufzuzeichnen versucht, die in ihren spezifischen Einzelheiten in einer späteren Sonderarbeit noch näher ausgebaut werden soll. Schon jetzt geht auf Grund der dargelegten Zusammenhänge klar hervor, daß diese Lehre und damit die auf ihr aufbauende Gesellschaftswissenschaft alles Empfinden, Denken und Sein bzw. Seinsollen, d. h. Idee und Wirklichkeit, nicht mehr sinnlos auseinanderreißt, sondern — in sozialorganischem Sinne — harmonisch miteinander vereint. Das Empfinden bzw. Denken (in Formen) wird weder auf das Sein (in seiner inhaltlichen Bedeutung), noch dieses auf jenes zurückgeführt, sondern beide werden als selbständige polare Grundelemente betrachtet, die die höhere Einheit „Leben" begründen. Uns interessieren dem-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0172
gefördert durch die DFG

zufolge nicht so sehr die „letzten“ (metaphysischen) Empfindungs- bzw. Erkenntnisvoraussetzungen und -bedingungen jener polaren Grundfaktoren selbst als vielmehr das tatsächliche Erscheinungsbild ihrer Funktionen, die sie im Leben selbst und für dieses Leben zu erfüllen haben. Die wahre Lebenseigenschaftlichkeit einer solchen Betrachtungsweise wird es dabei von selbst gebieten, daß der Eindruck des Außenlebens und der Ausdruck des Innenlebens in steter wechselseitiger Auslese- und Anpassungsbereitschaft sich zur höheren polaren Einheit ergänzen. Die Kunst wird damit erst aus einem bloßen mehr oder weniger schwankenden Spiel zu einer wahren Kunst der Nachbildung unseres gesellschaftlichen Lebens. Als solche tritt sie nicht mehr in einen mehr oder weniger versteckten Gegensatz zur Politik, sondern liefert für alles politische Wollen die notwendigen — bildlichen — Gestaltungsgrundlagen. Die Kunst hat nunmehr vornehmlich das polare Verhältnis von Natur und empfindendem (formendem) Geist, die Politik dagegen mehr das von Natur und handelndem Willen in sozialorganischem Sinne zu klären und zu gestalten. Aufgabe aller Kunst ist es danach ebensowenig, das unmöglich zu Formende irgendwie möglich erscheinen zu lassen, wie es auch nicht Aufgabe der Politik sein kann, das unmöglich zu Wollende möglich zu machen. Beide haben vielmehr nur das Lebensrichtige als das allein Lebenswahre zu wollen. Nur das, was die (Polaritäts- und Gemeinschafts-)Gesetze des Lebens achtet, was also lebens-echt ist, ist richtig und wahr. Erst diese Lebenswahrheiten werden uns gewissermaßen zur höchsten Lebenskunst, indem die Kunst durch bildhafte Formgebung auf Grund entsprechender Beinhaltung des Seins sie als solche zu empfinden, die Wissenschaft durch Gegenüberstellung von Denken und Sein sie zu erkennen, die Politik aber durch Betrachtung des Seins gegenüber dem Seinsollen nach ihnen zu handeln hat. Es führt somit ein gerader, in sich geschlossener Weg vom Empfinden über das Denken zum (Gestaltet-)Werden unseres Seins. Dieser Weg geht gewissermaßen steil bergauf; denn das Werden ist stets das Höchste, dem alles menschliche Leben — sei es im Empfinden, Erkennen oder Wollen — überhaupt zustreben kann. Alle drei Etappen auf diesem Wege sind notwendige Halte- und Ruhepunkte, die das Leben zu seiner eigenen Orientierung braucht. Den Gipfel höchster Lebensweisheit und zugleich höchster Lebenskunst zu erklimmen, wird hierbei stets das praktisch unerreichbare — letzte Ziel alles zugleich künstlerischen Empfindens, wissenschaftlichen Denkens und politischen Handelns bleiben. Der Wissenschaft fällt hiernach die wichtige Rolle zu, zwischen den beiden Polen des künstlerischen Empfindens und des politischen Wollens sinnvoll zu vermitteln.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0173
gefördert durch die DFG

Zu einer wahren Volksverbundenheit führt alles künstlerische, wissenschaftliche und politische Denken und Trachten aber erst, wenn es über die engeren fachlichen Bereiche hinaus im gesamten Leben des Volkes selbst Wurzel faßt. Wie ist das zu erreichen? Offenbar nur dadurch, daß alles fachlich beengte Empfindungs-, Erkenntnis- und Handlungsstreben sich zum völkischen Bildungs-Streben erweitert. Alle echte Bildung ergibt sich hierbei als lebendiges Vorbild aus der Polarität, welche zwischen den — auch wissenschaftlich möglichst exakt zu erfassenden — Urbildern der „gemeinen" (einschl. politischen) Lebenskunst und den Nachbildern der schönen Kunst nachzuweisen ist. Die höchste Aufgabe solchen Bildungsstrebens muß offenbar in der zunehmenden Fort-„bildung" des niedrigeren (realen) „Sinnes" des Lebens zu einem „höheren" bestehen durch tunlichste Hebung des Gemeinschaftsniveaus und der dasselbe bestimmenden Lebenskräfte. Kunst, Wissenschaft und Politik müssen immer mehr in das Volk selbst hineinwachsen, wenn sie dieses Volk heran „bilden" wollen. Dieses geschieht am besten dadurch, daß sie die in und aus ihren Erlebnissen bzw. Erkenntnissen und Handlungen gewonnenen „Bilder" Gemeingut der breitesten Schichten des Volkes werden lassen. Zu diesem Zwecke müssen die Ideen dieser Bilder in der Masse des Volkes selbst lebendig werden, d. h. vor allem auch die Lebenskraft des Geistes widerspiegeln, der die Menschen und Dinge nach seinem eingeborenen Bilde zu formen vermag. Es ist der volkheitliche (Gemeinschafts-)Geist der alle Lebensgebiete deutscher Menschen immer mehr durchdringen muß, derselbe Geist, der den politischen Umbruch bestimmte und heute sogar im Begriffe steht, zur gestaltenden Macht des neuen Europa zu werden. Von diesem zugleich wissenschaftlichen, künstlerischen und politischen Gemeinschaftsgeist der Bildung durchglüht, hat alles deutsche und von ihm heute beinhaltete europäische Bildungsstreben sich leiten zu lassen. Leere abgestorbene Begriffe müssen mit Hilfe jener vermittelnden Gemeinschaftsidee völkisch-sozialer Lebenskraft wieder mit neuem Leben erfüllt, d. h. anstatt wie bisher vom Leben getrennt, wieder zu ihm hin geführt werden. Die Lebenskraft der — in gleicher Weise wissenschaftlich, künstlerisch und politisch zu untermauernden — Idee völkischen Gemeinschaftsbewußtseins gilt es, allen Volksgenossen möglichst faßbar und deutlich „ins Bild zu setzen" und mit ihrer Hilfe ein neues Lebens- und Kraftgefühl des deutschen Volkes wieder wachzurufen. Eine solche Idee kann aber weder ins Leben des Volkes getragen werden durch bloße logische Untersuchungen abstrahierender Begrifflichkeit, noch durch trennende Vereinzelung des wechselvollen „Spiels" an sich zusammengehöriger lebendiger Erscheinungen. Auch vermögen noch so geistvolle oder künstlerische metaphysische Betrachtungen über

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0174
gefördert durch die DFG

den „letzten“ und „höchsten“ Sinn alles Lebens die wahre Bildungsidee nicht zu vermitteln; denn sie führen in ihrer meist geist- und „seelenspaltenden“ Zersetzungstendenz vom echten Lebensdenken und -empfinden volkheitlicher Gemeinschaftsbildung eher fort als zu ihm hin. Nein, zu wahrer innerer Seelenschau zu führen, kann nur der Lebensauffassung gelingen, die ihre „Bilder“ selbst diesem Leben entnimmt. Das ist aber nur die phänomenologisch-sozialorganische, d. h. „l e b e n s bildhaft“-polare Gemeinschaftsdenkweise, welche durch gleichzeitig lebensordnendes Sehen und Verstehen zu einer s i n n gebenden Zusammenschau äußerer — und zwar gerade im Schiller'schen Schönheitssinne möglichst k u n s t voll gestalteter — Wirklichkeitsformen und deren innerer lebensvoller Beseelung führt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0175
gefördert durch die
DFG

# Das literarische Porträt bei James Joyce

## Betrachtung über ein Frühwerk des irischen Dichters

Von

**Wolfgang Wilhelm**

Zum Wesen des Porträts gehört das Fehlen äußerer Aktion. Dafür eignet ihm meist innere Bewegtheit und eine Intensität des Zustandes, die dem in einer Handlung Begriffenen nicht bewußt wird, weil seine Aufmerksamkeit vom Gegenwärtigen bereits auf das Nächstkommende gerichtet ist. Im malerischen Porträt hat das schweigende Versinken im Augenblick den vollkommensten Ausdruck gefunden. Das menschliche Antlitz übt seine Wirkung aus, ohne vorwärts zu schreiten; es ist einfach da und wirkt gleichsam aus seiner eigenen Tiefe heraus. Es zeigt keinen Prozeß, sondern entblättert sich dem aufmerksam Betrachtenden: seine Schichten fallen ab.

Doch nicht nur die bildende Kunst kennt dieses ausschließliche Beschäftigen mit dem ohne Aktion sich offenbarenden Physiognomischen. Man spricht im übertragenen Sinne auch vom literarischen Porträt. Was in Malerei und Skulptur indessen stummes Bild ist, bedeutet in der Literatur ein Darlegen der gesamten Zustände der Persönlichkeit. Am geeignetsten hierzu erscheint der extrem introvertierte Typus im Sinne C. G. Jung's, dessen Leben sich zumeist unter der sichtbaren Oberfläche abspielt; er kennt weniger das ihm widerfahrende Abenteuer oder Schicksal als die innere Wallung und Wollung. Dichterisch gesehen bedeutet dies: nicht seine bunten, ungewöhnlichen Erlebnisse treten hervor, sondern seine Persönlichkeit selbst, sein Denken, sein Fühlen, sein Porträt.

In der literarischen Gattung des Entwicklungs- oder Bildungsromans wurde das allmähliche Reifen einer Persönlichkeit seit jeher behandelt. Allerdings spielt in älteren Werken wie Grimmelshausens „Simplicius Simplicissismus", Flaubert's „Education sentimentale" oder auch Goethes „Wilhelm Meister" die pointierte oder anekdotische Handlung eine größere Rolle, als sie streng genommen dem literarischen Porträt wesent-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0176
gefördert durch die DFG

lich ist. Ein völliges Zurückgehen vom Zufälligen des äußeren Widerfahrnisses auf das Gesetzmäßige der Persönlichkeitsentfaltung geschieht erst bei neueren Vertretern des Entwicklungsromans. Sehr deutlich erscheint die Nichtachtung einer geschlossenen Handlungsführung im dramaturgischen Sinne in den Werken des Iren James Joyce. Sein „Porträt des Künstlers als junger Mann", das wir untersuchen wollen, zeigt alle Merkmale einer handlungslosen Erzählung.

Der Hauptakzent liegt hier auf der vom Dichter distanzierten, objektiven Wiedergabe des mühevollen Prozesses einer inneren Loslösung von gesellschaftlichen Satzungen, vornehmlich die der katholischen Kirche, zur Freiheit künstlerischer Weltschau. Stephen Dedalus, Jesuitenzögling und Sproß irischer Nationalisten, vermag sich erst nach langwierigem, selbstquälerischem Ringen vom katholischen Dogma abzuwenden. Joyce wählt als Motto seines „Porträts" eine Stelle aus den Metarmorphosen: „Et ignotas animum dimittit in artes.", Ovid, Metarmorphoses VIII, 18. Das Wesentliche des Vorgangs drückt hier das „dimittit" aus, „er entließ seinen Geist". Beabsichtigt ist, das anthropologisch verankerte und erworbene Bewußtsein der Freiheit gegen die selbstverständliche, gleichsam spielerische Weltauffassung des Bindungslosen zu stellen. Abgesehen vom — im Lichte Kantischer Ethik gesehen — Unverantwortlichen der Bindungslosigkeit von vornherein, läßt ein solches Verhalten wirkliches Freiheitsbewußtsein nicht zu. Dieses ist der erworbenen Freiheit vorbehalten, die stets mit einer besonderen Fähigkeit zur Würdigung ihres anthropologischen Wertes verbunden ist; wie es auch die allgemeine Erfahrung lehrt, daß man — in Anlehnung an den bekannten Ausspruch von Goethes Faust ausgedrückt — nur das tief zu eigen hat, was man erwerben muß. Stephen Dedalus hält sich ständig dadurch auf der Höhe seines Freiheitsbewußtseins, daß er die vitale und emotionale Bindungslosigkeit des künstlerischen Menschen mit den ethisch-geistigen Vorschriften des katholischen Dogmas konfrontiert. Hierbei kommt er notgedrungen als Jesuitenzögling in Konflikte, die er — das ist wichtig — nicht im theoretischen Raum bewältigt, sondern mit seiner ganzen Person austrägt. Ist es zunächst das rein Triebhafte, das Joyces Helden über die Grenzen des religiös Gebotenen hinausstößt, so leitet ihn schließlich die Erkenntnis, daß die Ströme seines echten, wesensgemäßen Lebens abseits aller gesellschaftlicher Ordnungen fließen: er verläßt Familie und Vaterland, um sich seinen Weg in der Fremde zu suchen. „Seine Bestimmung war es, außerhalb sozialer oder religiöser Gebote zu stehen. Die Weisheit des Priesters berührte ihn nicht. Ihm war es vorbehalten, seine eigene Weisheit abseits von den anderen zu lernen oder sich die Weisheit der anderen durch eigene Anschauung anzueignen. Er würde fallen. Er

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0177
gefördert durch die DFG

war noch nicht gefallen, aber er würde stumm fallen, in einem Augenblick. Nicht zu fallen war zu hart, zu hart: und er spürte den geheimen Sprung seiner Seele, als sollte es in irgendeinem Augenblick kommen: fallen, fallen, aber noch nicht gefallen, noch nicht, sondern im Begriff zu fallen."

Die Konzentration des Stephen Dedalus auf die geistig-seelischen Vorgänge in der eigenen Person bedingen indessen eine Vernachlässigung der äußeren Weltschau, die sich ästhetisch-künstlerisch in eine Vorliebe zur Selbstdarstellung und formalen Rhythmik umsetzt. „Der Satz, der Tag und die Szene klangen in einem Ton zusammen. Worte. Waren es ihre Farben? Er ließ sie glühen und leuchten: Gold des Sonnenaufgangs, das Rot und Grün von Obstgärten, Azur der Wellen, das graufingerige Fließen der Wolken. Nein, es waren nicht ihre Farben: es waren Gewicht und Gleichgewicht der Satzperiode selbst. Liebte er denn das rhythmische Steigen und Fallen der Worte mehr als ihre Assoziationen von Ton und Farbe? Oder war es das, daß er, kurzsichtig und scheu, weniger Gefallen an der Spiegelung der glühenden, sichtbaren Welt durch das Prisma einer vielfarbigen und reichgestuften Sprache fand als an der Betrachtung einer inneren Welt individueller Gefühle, vollkommen gespiegelt von einer durchsichtigen, periodischen Prosa?" Das Instrument der Sprache dient hier nur zur Wiedergabe von Zuständen, nicht zum Deutlichmachen von Erlebnisinhalten, die vom Bildstrom der Welt, wie ihn uns etwa das Werk von Ludwig Klages darlegt, erregt und getragen werden.

Beides, Selbstdarstellung sowie formale Rhythmik, sind insofern musikalisch zu nennen, als auch Musik in ihrer reinsten Form bildlos ist; sie drückt tonlich geistige und emotionale Zustände aus, während ihr Rhythmus an die Empfindung appelliert. Viele Szenen und Erlebniskomplexe bei Joyce klingen ganz bewußt von Musik, wie etwa folgendes aus dem „Porträt":

„Er passierte die Brücke über den Tolka-Strom und streifte mit unbeteiligtem Blick den hellblauen Schrein der Jungfrau Maria, der auf einem Postament inmitten einiger armseliger Hütten stand. Dann wandte er sich nach links und folgte dem Fußweg, der zu seinem Hause führte. Der schwache saure Geruch von unsauberen Behausungen drang zu ihm von den Küchengärten auf dem erhöhten Ufer des Flusses her. Er lächelte, als er daran dachte, daß gerade diese Unordnung, die Mißwirtschaft und Verwirrung in seines Vaters Hause und das Bewußtlose pflanzlichen Lebens immer mehr Raum in seiner Seele gewannen. Dann stieß er ein kurzes Lachen aus, als er an den einsamen Landarbeiter in den Küchengärten hinter ihrem Hause dachte, dem sie den Spitznamen „der Mann

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0178
gefördert durch die DFG

mit dem Hut“ gegeben hatten. Nach einer Weile lachte er unwillkürlich zum zweiten Mal, als er sich vorstellte, wie der Mann mit dem Hut arbeitete, indem er nacheinander in die vier Himmelsrichtungen sah und dann sorgenvoll seinen Spaten in den Erdboden steckte.

Er stieß die schloßlose Tür der Hütte auf und ging durch den kahlen Vorraum in die Wohnküche. Eine Gruppe seiner Brüder und Schwestern saß um den Tisch. Teezeit war fast vorbei, und nur der Rest des zweiten Teeaufgusses stand noch auf dem Boden der kleinen Gläser und Becher, die als Teetassen benutzt wurden. Krusten und Klumpen von gezuckertem Brot, braun durch den Tee, der über sie gegossen wurde, lagen auf dem Tisch verstreut. Kleine Lachen von Tee hier und da auf der Tischplatte, und ein Messer mit einem zerbrochenen Elfenbeingriff stak aufrecht darin.

Das traurige ruhige graublaue Glühen des sterbenden Tages kam durch das Fenster und die offene Tür und bedeckte alles; es entzündete ruhig eine plötzliche Reuewallung in Stephens Herz. Alles, was ihnen verwehrt wurde, hatte er, der Ältere empfangen; aber das ruhige Glühen des Abends zeigte ihm in ihren Gesichtern keine Spur von Mißgunst.

Er saß bei ihnen am Tisch und fragte, wo sein Vater und seine Mutter wären. Einer antwortete:

— Gegangentata umtata nachtata einemtata Haustata zutata sehentata.

Noch eine andere Wallung! Ein Junge, namens Fallon, hatte ihn in Belvedere oft mit einem albernen Lachen gefragt, warum sie so oft umzögen. Ein Zornrunzeln verdunkelte vorübergehend seine Stirn, als er wieder das alberne Lachen des Fragers hörte.

Er fragte:

— Warum wollen wir wieder umziehen, wenn's erlaubt ist, zu fragen?

— Weiltata dertata Landtata Eigentümertata unstata raustata schmeißentata willtata.

Der jüngste Bruder auf der entfernteren Seite des Feuerplatzes begann das Lied „Oft in the Stilly Night“ zu singen. Einer nach dem anderen nahm die Melodie auf, bis ein voller Chor sang. So würden sie stundenlang singen, Melodie nach Melodie, bis das letzte fahle Licht am Horizont dahinstarb, bis die ersten dunklen Nachtwolken kamen und Nacht fiel.

Er wartete etwas und lauschte, bevor auch er die Weise aufnahm. Er hörte gequält auf den Oberton von Müdigkeit hinter ihren zarten frischen unschuldigen Stimmen. Noch bevor sie so recht auf die Lebensbahn gesetzt wurden, schienen sie bereits des Weges müde zu sein.

Er hörte den Chor von Stimmen in der Küche, beantwortet und verstärkt von Chören endloser Generationen von Kindern und hörte in allen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0179
gefördert durch die DFG

das Echo der wiederkehrenden Note von Müdigkeit und Qual. Alles schien lebensmüde, bevor es das Leben begann. Und er erinnerte sich, daß Newman diese Note auch in den gebrochenen Zeilen von Virgil vernommen hatte, „die wie die Stimmen der Natur selbst dieser Qual und Müdigkeit, doch auch Hoffnung auf Besseres Ausdruck geben, die Erfahrungen ihrer Kinder in jeder Zeit gewesen waren . . .“ “

Kaum wird einmal ein Bild verwandt, um den Stimmungsgehalt der Szene faßbar zu machen. Meistens arbeitet Joyce mit ganz musikalischen Mitteln: mit dem reinen Wortklang und der Abgestimmtheit der Satzperiode, so in der bewußten Wiederholung von Worten an bestimmten Stellen wie „Müdigkeit“ und „Qual“. Auch die Entwicklung eines tragenden Gefühls vollzieht sich wie Ankündigung, Anheben und Durchführung eines musikalischen Themas. Die Handlung ist völlig unbedeutend geworden: Stephen Dedalus' Gang zur Behausung seiner Eltern. Der Gang gleicht der Vorbereitung eines sinfonischen Hauptthemas. Dieses gelangt zur vollen Durchführung in der Statik des Nebeneinanderseins von Menschen im beschränkten Raum einer Wohnküche. Nebenthemen umranken das tragende Motiv stiller Verzweiflung und Resignation, so der Gefühlswert von traurig über einem mit Tee begossenen Tisch verstreut liegenden Brotkrumen, auf die sanftes Abendlicht fällt. Bezeichnenderweise auch erinnert sich Dedalus im Augenblick weitgehender Verwirklichung des Gefühls — in der Nähe der Absolutheit eines Gefühls, in dem der Mensch wie in einem Strudeltrichter herumwirbelt — der Satzperioden antiker Metrik: er hat das Bedürfnis, die Gewalt des Emotionalen durch geistige Taktzeichen zu gliedern.

Die ausschließliche Blicklenkung auf die ästhetisch ausgewogene Darstellung der eigenen Person bedingt indessen einerseits deren Überbelastung — da sie sich durch die fruchtbare Polarität mit dem bildhaltigen, außerweltlichen Anderen nicht hingeben und erneuern kann —, andererseits einen völligen Zerfall des Ichs mit dem außerpersonalen Weltleben. Das „Bild“ im Klages'schen Sinne vermag seine Kräfte nicht mehr auf den Erlebnisträger auszustrahlen, weil dessen Aufmerksamkeitsrichtung durch ein gespanntes Verfolgen der Vorgänge in seinem Inneren weitgehend in Anspruch genommen ist. Dieser Sachverhalt führt notwendig zu einem zunächst periodischen Aussetzen geistig-seelischer Funktionen und schließlich zu jener Selbstverarmung, wie sie die letzten Stadien der Schizophrenie — des in sich verkapselten Irreseins — aufweisen. Ioyce schildert den Vorgang momentaner innerer Stagnation seines Helden minutiös und gleichzeitig anschaulich:

„. . . Er hörte, wie der Seufzer laut aus der Brust seines Vaters kam und öffnete seine Augen in einem nervösen Impuls. Das plötzlich in seine

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0180
gefördert durch die DFG

Augen stürzende Sonnenlicht verwandelte Himmel und Wolken in eine fantastische Welt von dunklen Massen mit seeähnlichen Zwischenräumen von dunkelrosa Licht. Sein Hirn war krank und erschöpft. Er konnte kaum die Buchstaben auf den Ladenschildern unterscheiden. Durch seine abseitige Lebensart schien er sich selbst jenseits der Wirklichkeitsgrenzen gesetzt zu haben. Nichts bewegte ihn oder sprach zu ihm aus der realen Welt, soweit er nicht in ihr ein Echo der wütenden Schreie in ihm vernahm. Er konnte keinen irdischen oder menschlichen Ruf erwidern, dumpf und empfindungslos für den Ruf des Sommers, des Glücks und der Kameradschaft, ermüdet und angewidert durch seines Vaters Stimme. Er konnte kaum seine eigenen Gedanken als die seinen erkennen und wiederholte langsam bei sich selbst:

— Ich bin Stephen Dedalus. Ich gehe neben meinem Vater, dessen Name Simon Dedalus ist. Wir sind in Cork, in Irland. Cork ist eine Stadt. Unser Zimmer ist im Viktoria-Hotel. Viktoria und Stephen und Simon. Simon und Stephen und Viktoria. Namen."

Der Geist, des schöpferischen Kontaktes mit der bildhaltigen Außenwelt nicht fähig, klammert sich an einen gespenstig verabsolutierten Nominalismus; er weiß seinem Träger nur noch Namen, keine Eigenschaften und lebende Ganzheiten zu übermitteln.

Um die Bildferne der porträtartigen Selbstdarstellung bei Joyce einzusehen, müssen wir uns das Wesen des Bildes vergegenwärtigen, wie es u. a. Ludwig Klages beschrieben hat. Das Bild ist nicht nur nach der rein ästhetischen Bestimmung Vischer's „eine Entrückung aus der Welt des getrübten Daseins", sondern eine zweite Wirklichkeit, wie sie sich dem mit Schaukraft Begabten erschließt. Ein Baum im Lichte des Morgens etwa stellt als „Bild" etwas anderes dar als seine materiellen Bestandteile; Holz, Blätter, Farbe, Schatten und Sonne „ergeben" noch kein Bild. Dieses ist vielmehr im Ineinander aller vorhandenen Attribute enthalten und entfaltet sich wie die in der Knospe verborgen gewesene Blüte als unvorhergesehene neue Gegebenheit. In der Hingabe an sie erfährt der Schauende jenes tiefe Glücksgefühl, das auch bei echten Dicht- und Bildwerken wirksam wird und stets mit völliger Hingabe der Person an das geschaute Bild verbunden ist.

Im Unterschied hierzu erlebt Stephen Dedalus das Außenweltliche nur als „Echo der wütenden Schreie in ihm". Er ist unfähig, die Erlebnisimpulse der flutenden Weltbilder zu empfangen, weil er überall nur die Stimme seiner eigenen Besessenheit vernimmt. Zur konzentrierten Innenschau gesellt sich nicht die lösende Hingabe an das Bild, und es kommt infolgedessen nicht zur gestillten Innerlichkeit, die August Vetter als „Insichgekehrtsein des Schauens" bezeichnet und im religiösen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0181
gefördert durch die DFG

Glauben an Gott als dem ganz anderen „Du“ seinen stärksten Niederschlag findet.

Was im Wesen Stephen Dedalus' vielmehr in Erscheinung tritt, ist in sich verschlossene Introversion, die sich von der Innerlichkeit grundsätzlich unterscheidet. Der extrem introvertierte Mensch im Sinne C. G. Jung's bedarf der äußeren Bildfülle nicht, er ringt mit den Gestalten seines eigenen Inneren, die aus dem kollektiven Mutterboden der Triebschicht wie berauschende Dämpfe emporsteigen. Hingegen geht Innerlichkeit auf ein Tiefenerlebnis zurück; sie ist die Weiterentwicklung einer intensiven Bildschau, steht also in ständiger Polarität mit außenweltlichen Erlebnisimpulsen. Meist beruft sich der innerliche Mensch auf ein Grunderlebnis, das in den Tiefenbezirken seiner Persönlichkeit verwurzelt bleibt und hier alle seine Gefühle und Wollungen mitbeeinflußt.

Da bei Joyces Helden Bildschau und Innenschau nicht zusammenklingen wie etwa im retrospektiven Werk von Marcel Proust, kommt es zu der erwähnten unheilvollen Abspaltung vom tragenden Leben. Was Stephen Dedalus durch seine Loslösung von den gesellschaftlichen Vorschriften gewinnt, verliert er wieder durch den Zerfall mit dem nährenden Kontinuum des schöpferischen Werdens. Das Aufnehmen äußerer Eindrücke geschieht bei ihm lediglich durch die Sensibilität. Er fühlt sich vom Weltleben nicht getragen, sondern behelligt; es dringt störend in sein Innenleben ein. Die Sensibilitätssphäre bleibt Dedalus' einzige Möglichkeit, vom Außenweltlichen zu erfahren, da sein Gefühlszentrum als der Stelle des Wesens, die mit dem lebendigen Bildstrom Verbindung hat, vom selbstgenügsamen, schweigend denkenden Bewußtsein überlagert ist.

So bleibt aller Kontakt mit der Welt ungenügend und episodenhaft. Joyces literarische Technik deutet dies an; sie besteht aus dem unvermittelten Einsetzen eines Erlebniskomplexes, seinem plötzlichen Versinkenlassen und Wiederaufnehmen, nachdem andere Eindrücke und geistige Vorgänge dazwischengetreten waren. So geschieht die Wiedergabe der einzelnen Züge des Porträts, das, wie eingangs festgestellt wurde, keine fortschreitende Handlung aufweist, sondern nur zeitlich aufeinander folgende Schichten, die sich allmählich dem Leser dartun.

Die Feststellung erscheint naheliegend, daß ein so gründliches, geheimnisloses Wesensabbild, wie es in Joyces „Ein Porträt des Künstlers als junger Mann“ und später dann als Fortsetzung in seinem vielumstrittenen Hauptwerk „Ulysses“ vorliegt, in der Hauptsache von den seelischen Erfahrungen des Dichters selbst gespeist wird. Tatsächlich mag das Schicksal von James Joyce mit dem seines Hauptthelden Stephen Dedalus weitgehend verknüpft, wenn nicht identisch sein. Es ist wohl der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0182
gefördert durch die DFG

Ire Joyce selbst, der an den auf die Sensibilitätssphäre einwirkenden Erziehungsmethoden des Jesuiten-College — Schulung des optischen, taktilen, sensorischen Sichvergegenwärtigens der Hölle etwa — kein Genügen findet, dessen empfindliche, schönheitshungrige Seele es vielmehr für angemessener hält, sich in den Anfechtungen des Weltlebens zu verirren und schließlich zu Erkenntnissen gelangt, die eher zersetzend als aufbauend, eher kritisch als schöpferisch sind. Joyce verließ seine Heimatstadt Dublin, um in der Fremde zunächst als Sprachlehrer seinen Unterhalt zu verdienen und dann ein unstetes, wurzelloses Leben des Geistes in verschiedenen Ländern zu führen. Er mochte in sich das Urbild des Stephen Dedalus sehen, der auf den launischen Wellen des Empfindungslebens und der geistigen Problematik umhertreibt und von seiner eigentlichen Wesenserfüllung immer abgehalten wird — wie Ulysses lange Jahre hindurch vergeblich das Ziel seines Heimathafens zu erreichen suchte.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0183
gefördert durch die
DFG

# Kunstgenuß

Von

**Gerhard von Mutius**

Die ganze Entwicklung der menschlichen Gesittung, insbesondere der Technik, die in gewisser Weise doch durch alle Zeiten und Zonen das gemeinsame menschliche Thema darstellt, hat zur Folge, wenn nicht zum Ziel, daß möglichst Alle um Alles wissen sollen. Die Erweiterung der menschlichen Merkwelt als Mittel erweiterter Naturbeherrschung ist für den homo faber, d. h. für den Menschen, dessen auszeichnendes Merkmal im Rahmen der Naturgeschöpfe das langfristige, planmäßige Handeln ist, ein durchaus legitimes Ziel, das sich aller Romantik gegenüber behaupten muß. Aber das Bild stellt sich ganz anders dar, wenn man einmal nicht auf die Ergebnisse menschlichen Handelns, sondern auf die Bedingungen menschlicher Produktivität blickt, in denen schließlich alle Kulturerrungenschaften verwurzelt sind. Da werden wir finden, daß das Schöpferische im Menschen allerzeit ein Geheimnis bleibt und daß gegenüber der lauten Öffentlichkeit die heimlichen Quellen menschlichen Wesens mehr Beachtung und Interesse verdienen, als ihnen in der Regel zuteil wird. Denn die Tendenz zur Öffentlichkeit ist so absorbierend, daß sie das Heimliche daneben nicht dulden will, ja zu entwerten droht. Und doch ist diese „fortreißende Strömung des Lebens" eine absinkende Tendenz, der wir nach Richard Wagners schönem Wort nicht anders wehren können, als wenn wir ihr entgegen „nach dem Quell des Stromes" steuern. Gegenüber einer alternden Kultur, die sich an ihre Resultate, an eine Art falscher Sachlichkeit zu verlieren Gefahr läuft, bleibt dieses Zurücksteuern nach der Quelle der eigentliche Sinn jenes Rufes nach Verjüngung, der von Zeit zu Zeit immer wieder ertönt. Jeder neue menschliche Aufbruch sucht, auch wenn er sich dessen nicht bewußt wird, die Bedingungen menschlicher Produktivität.

Auch das künstlerische Streben bedarf einer solchen beständigen Umkehr. Vielleicht am größten ist die Gefahr eines derartigen Gerinnens der künstlerischen Lebensimpulse in der bildenden Kunst. Die Musik kann niemals mit dem Notenblatt verwechselt werden. Sie will immer wieder gespielt, d. h. von neuem produziert sein. Auch das geschriebene oder gedruckte Wort appelliert doch, so fertig es sich gibt,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0184
gefördert durch die
DFG

unweigerlich an die Mitarbeit des Lesers. Das Auge wird aber meist als ein nur aufnehmender Sinn verstanden, und wenn sich eine Aktivität und Spontaneität an den optischen Eindruck knüpft, so bewegt sich dieselbe meist über das eigentlich Künstlerische hinaus in einer Sphäre des Erkennens. Dem gegenüber soll hier einmal versucht werden, die besondere Sphäre künstlerischen Erlebens gerade der bildenden Kunst gegenüber zu bestimmen, die Öffentlichkeit ihrer Existenz, der Kunstwerke, einmal in die Heimlichkeit ihrer Entstehungs- und Wirkungsmöglichkeiten zurückzuverwandeln und dadurch zu aktualisieren. Und dazu diene im Interesse rascher Verständigung zunächst das Wort „Kunstgenuß".

Die Erzeugnisse der bildenden Kunst, die in naiveren und ästhetisch weniger gefährdeten Zeiten draußen mitten im Leben standen — sie dienten dem Gottesdienst oder fürstlicher und staatlicher Repräsentation, oder lehnten sich an andere soziale Funktionen an — sie waren in dem Sinne öffentlich — scheinen heutzutage in der ganzen Welt immer mehr in jene Gräber zu wandern, die wir Museen nennen, und sich nur noch an den Historiker, den Ästhetiker, den Kunstkenner zu wenden. Die ersten Museen haben wohl Liebhaber und Sammler zusammengebracht. In manchen Sammlungen, z. B. der Dresdner, glaubt man noch etwas von einem auswählenden fürstlichen oder doch wenigstens dem Zeitgeschmack ihrer Entstehung zu spüren — sie werden dadurch ansprechender, verdaulicher — mehr und mehr hat aber der Geist wissenschaftlicher Vollständigkeit in dem Museumsbetrieb die Oberhand gewonnen, und es könnte, so scheint mir, die Freude leicht darüber zu kurz kommen. Der eigentliche Beruf der Kunst und mithin auch der Museen ist aber „Kraft durch Freude" zu geben.

Heutzutage gruppiert sich um die Museen der großen und mancher bevorzugten kleineren Städte ein internationaler Kunstbetrieb, dessen wirtschaftlicher Ausdruck der ebenfalls sehr weit internationalisierte Kunsthandel ist. Antiquarisches Interesse, Bildungssnobbismus, wissenschaftliche Forschungen verbinden sich mit diesem offiziellen Bereich der Kunstinteressen zu einem Bedeutungszusammenhang, der es auch dem gebildeten Museumsbesucher schwer macht, bis zu einem wirklich persönlichen Verhältnis zu einzelnen Kunstwerken durchzudringen. Zunächst tritt ihm die Kunstgeschichte anspruchsvoll gegenüber. Der Künstler und sein Werk sind aus den besonderen geschichtlichen Bedingungen ihrer Zeit zu verstehen. Das setzt in gewissem Umfang Kenntnisse, zum mindesten aber eine Intuition voraus, die nur durch geschichtliche Bildung erworben sein kann. Schon hier wird der Museumsbesucher oft versagen. Darüber hinaus aber erscheint das Kunstwerk (und dieser Gesichtspunkt wirkt sich in dem internationalen Kunsthandel in einer ganz bestimmten Weise praktisch aus) in einen Zusammenhang ästhe-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0185
gefördert durch die DFG

tischer Wertungen gestellt, die überwiegend an die künstlerischen Technik anknüpfend bestenfalls nur als das Ergebnis langer Schulung und Übung in dem Beschauer sich finden können. Auch diese Wertskala steht als eine Art unausgesprochener Norm über dem Museumserlebnis und hindert Frische und Unmittelbarkeit des Blickes. Und schließlich ist es die Fülle und Vielfältigkeit des Gebotenen selber, die einer intensiven Erfassung des einzelnen Kunstwerks durch den Beschauer im Wege steht. Und doch kommt es bei dem Kunstgenuß im wesentlichen d'a r a u f an. Dr. Max Friedländer hat sich einmal in einer kleinen bei Cassierer 1919 erschienenen Schrift „Der Kunstkenner" mit diesem Typus, mit dieser Haltung vor dem Kunstwerk auseinandergesetzt. Gegenüber dem Liebhaber, dem Sammler, dem Historiker, Ästhetiker erscheint ihm der Kenner doch als derjenige, der die nächste Beziehung zum Kunstwerk hat. Und der Kenner ist für ihn derjenige, der das Kunstwerk prüft, um den Autor festzustellen. Nachstehend einige Zitate aus dieser Schrift:

„Die Frage nach der Persönlichkeit ist immer und für alle Stufen die fruchtbarste Frage, auch wo sie mit unserer beschränkten Kenntnis nicht beantwortet werden kann. Letzten Endes ist auch ein mittelalterliches Elfenbeinrelief oder Kapitäl die Schöpfung eines einmaligen Menschen, eines Unikums." . . . . „Das Urteil des Kenners beruht auf Beweggründen, die teilweise unaussprechlich sind und teilweise sogar jenseits des Bewußtseins bleiben. Der künstlerische Text, mit dem die Bestimmung begründet wird, enthält nie das Wesentliche der Urteilsfindung." . . . . „Das entscheidende letzte Wort hat auch hier ein Geschmacksurteil, wie eine Empfindung auch das erste Wort hatte." — An einer anderen Stelle vergleicht Friedländer die Bestimmung eines Autors mit dem in-Schwingung-Geraten einer Stimmgabel, die auf einen bestimmten Ton eingestellt ist, d. h. der Beschauer muß in ähnliche Schwingungen geraten wie der Künstler. — In diesem Sinne sagt er schließlich: „Die einzelnen Äußerungen eines Meisters werden zu Punkten, die uns die Bahnen einer Strahlung verraten. Das Zentrum aber, von dem die Strahlen ausgehen, ist die Seele des Meisters und der letzte Gegenstand der Betrachtung."

Diesen Äußerungen ist m. E. zuzustimmen mit dem einen Vorbehalt aber, daß, insoweit der Grundtrieb des Kunstkenners eben auf Erkenntnis gerichtet ist, er doch an dem eigentlichen Gehalt des Kunstwerks, dessen Erfassen wir zunächst Kunstgenuß nannten, vorbeilebt.

Was bleibt dann nun aber übrig, wenn das intensive Interesse des Beschauers den Künstler sucht und doch in dessen Feststellung, in dessen Erkenntnis noch nicht Genüge findet? Lassen Sie mich zunächst

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0186
gefördert durch die DFG

kurz darauf antworten: Es bleibt die Freude, es bleibt die Liebe übrig, und ich möchte die Frage offen lassen, ob und inwieweit es nicht auch das ist, was der Kunstkenner eigentlich meint. Wenn ich einem Menschen draußen im Leben begegne, so ist auch durchaus nicht die erste Frage, wie er heißt, was er etwa sein und vorstellen könnte, was an Gefühl, Verstand, Willen sich in ihm finden möchte. Alles das kommt später. Zunächst prüfen wir, ob er uns gefällt, dabei spricht alles mit: Erscheinung, Bewegung, Umgangsformen und die Unendlichkeit der Bedeutungen, die alle diese Eindrücke meinen könnten und zwar zusammengefaßt zu einem ganz einheitlichen, qualitativ getönten, einmaligen ersten Kontakt. Das Suchen nach dem, was uns gefällt, erfüllt uns alle Zeit so sehr, daß der Soziologe Tönnies in dem Gefallen einen letzten Ausdruck menschlichen Wesens, des von ihm so benannten menschlichen „Wesenwillens" fand. — Und wenn sich nun im Kunstwerk die Begegnung zweier Menschen vollzieht, des Unikums, welches der Künstler war, mit dem Unikum, das jedesmal als Beschauer vor das Kunstwerk tritt, so wird auch hier die erste und vielleicht sogar die letzte Frage diejenige nach dem „Gefallen" sein.

Aber sofort ergibt sich da eine Schwierigkeit. Der Künstler gibt sich im Kunstwerk ja nicht direkt, sondern sozusagen auf dem Umwege über ein Dargestelltes, einen Gegenstand. Zunächst und unmittelbar muß der Beschauer doch den dargestellten Gegenstand erfassen. Das gegenständliche Verständnis ist die Grundlage, auf der alles Weitere sich erst vollziehen kann. Eine Ästhetik, welche den dargestellten Gegenstand über Gebühr in den Hintergrund drängt, ist in Gefahr, jenes Freiheitsgefühl, jene Naivität zu zerstören, welche dem Schönheitserlebnis wesentlich ist. Wenn uns draußen im Leben etwas als schön anmutet — ein Gesicht, eine Bewegung, der Ton einer Stimme, eine harmonische nicht minder als eine mit Bedeutung geladene ruinenhafte menschliche Erscheinung, der Ausdruck eines Auges oder einer schönen Hand — und in ganz ähnlicher Weise ein Stück Natur: ein Baum, ein Tier, eine Wolke, das Gebirge, das klar in den Aether steigt oder sich in Gewittern verfinstert, der rollende Wogengang des Meeres, die Lichtwunder eines Abendhimmels — so gehört das Ungewollte, Unvermutete, das Neue und Freie durchaus in das Gefühl, das Urteil „schön" hinein. — Ganz ähnlich liegt es beim Kunstwerk. Auch der Kunstgenuß verlangt Ursprünglichkeit. Dieselbe wird sich aber zunächst genau wie jedem anderen Sinneneindruck gegenüber in dem Interesse an dem dargestellten Gegenstand, also der praktischen Bestimmung des homo faber entsprechend, in einem wenn auch manchmal sehr entfernten egoistisch-praktischen Interesse dokumentieren. Die süßen Reben und Früchte, das kühle Glas Wein auf einem niederländischen Stilleben sollen durchaus zu der Genußfähigkeit



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0187
gefördert durch die DFG

unseres Gaumens sprechen, ebenso wie die menschliche Erscheinung, vor allem aber der nackt dargestellte Mensch, immer irgendwie die Sinnlichkeit im Beschauer erregt. Die Trauben und Früchte, die in der Natur vor uns liegen, erfreuen uns zunächst ganz ähnlich wie die dargestellten. In der Natur werden wir zugreifen und sie in den Mund stecken, wodurch dem Reiz die Entspannung und der Ausgleich folgt. Bei dem gemalten Stilleben kann es dazu nicht kommen. Wir müssen auf den unmittelbaren Zugriff verzichten. Durch diesen Verzicht wird aber der Reiz von seiner praktischen Bedeutung erlöst, über dieselbe hinausgehoben in einen Bereich reiner, zweckloser Freude. Das in dem natürlichen Reiz liegende Element der Weltverbundenheit, der Freude, des Glückes hört dadurch auf, nur Lockmittel zum Handeln zu sein, das im Fortgang zur Bedürfnisbefriedigung erlöschen müßte. Durch diesen Verzicht, dieses Opfer, wird der Lebensreiz gereinigt, gesteigert und so dargestellt, daß er durch spätere Erfahrungen nicht mehr zu widerlegen ist.

Das dem natürlichen Triebleben gegenüber lebenssteigernde und kulturbegründende Prinzip der Zeitüberwindung, der Kontinuität, der Dauer erscheint hier als Fortschritt vom Naturschönen zur Schönheit des Kunstwerks, ja, es begründet eigentlich erst die Kategorie des „Schönen“ als eines dem wechselnden Gefallen entzogenen Seinsbestandes. Auch das Schöne wird nur durch Opfer erreicht und begründet.

Wenn aber Lebens- und Reizsteigerung durch Verzicht den Begriff und Inhalt des Schönen von den natürlichen Lebensreizen abgrenzt, so leuchtet ein, daß erst das menschliche Kunstwerk den so gewonnenen neuen Standpunkt festlegen kann. Denn das Naturschöne wird in unserer durchweg auf die handelnde Bemühung des Menschen zugeschnittenen Welt niemals aufhören, einen Appell an den Menschen zum genießerischen Zugriff darzustellen. Erst indem der Affekt des Schönen sich in ein durch Menschenhand geformtes Kunstwerk umsetzt, wird gerade dadurch, daß der Trieb zum Handeln sich in der künstlerischen Gestaltung entlädt, der den Lebensreiz zerstörende Zugriff vermieden. Nur durch diese gegenständliche Objektivierung des Schönheitserlebnisses wird dessen Wiederholbarkeit sichergestellt und der Anstoß zur Wiederholung in dem Betrachter des Kunstwerks gegeben. Wahrscheinlich ist das Schönheitserlebnis vor der Natur, das sich so voraussetzungslos gibt, doch in weitem Umfang kulturbedingt, d. h. eine Rückwirkung der Kunst auf den Menschen, wodurch sich Oskar Wildes tiefes Wort erklärt, daß nicht die Kunst die Natur, sondern die Natur die Kunst nachahme.

Naht man sich einmal von dieser, von der inhaltlichen Seite dem Kunstwerk — und kein Unbefangener oder Jugendlicher kann zunächst anders versuchen, ein Verhältnis dazu zu gewinnen — „Ach wenn das doch alles wahr, gegenwärtig und du unmittelbar beteiligt wärst“ — so

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0188
gefördert durch die DFG

schmachtet aller naive Kunstgenuß —, so kann das, was in dem Kunstwerk dargestellt ist, niemals gleichgültig werden, sondern muß für den ästhetischen Gesamteindruck mitbestimmend bleiben. Erst um diesen Kern kann sich der ganze Charme des künstlerischen Temperaments, der in Material, Technik, Farbengebung, in Vereinfachung und Kontrastierungen, in den Formelementen des Kunstwerks greifbar wird, die süße Frucht seiner Gaben bilden, welche in immer neuen Nuancen das Thema der Weltverbundenheit abwandelt. Auch das „Inhaltliche" fällt aus dieser Weltverbundenheit eben durch seinen Scheincharakter nicht mehr heraus. Und doch bleibt sie der umfassende Gesichtspunkt. Und so muß sich in dialektischer Umkehr das Inhaltliche, der dargestellte Gegenstand, auch wieder als ganz sekundär und gleichgültig erweisen.

Gestatten Sie mir, dieses Wechselspiel formaler und inhaltlicher Elemente, so wie ich es empfinde, einmal an einem Beispiel zu entwickeln.

Einer der schönsten Rembrandts des Kaiser-Friedrich-Museums figuriert in dessen Katalog unter der Überschrift: „Der Mennoniten-Prediger Anslo und seine Frau". Ich kenne die historischen Daten nicht, die dieser Bezeichnung zu Grunde liegen. Ich habe das Bild immer so gesehen und gedeutet, daß einer Witwe durch einen protestantischen Geistlichen Trost aus Gottes Wort zugesprochen wird. Das alles aber wird ziemlich gleichgültig in dem Augenblick, wo der ästhetische Kontakt mit dem Bilde sich anbahnt. Plötzlich scheint nämlich der Schwerpunkt verlegt und das menschliche Gespräch, das sich auf der rechten Bildhälfte in schwächerer Beleuchtung abspielt, nur wie ein Weiterklingen jenes wunderbar belichteten Stillebens, das die linke Hälfte des großen Bildes erfüllt. Das Wogen von Licht und Dunkelheit, das Ensemble, wird über den dargestellten Vorgang hinaus zum magischen Gehalt der Darstellung. Wir möchten nur noch mit Goethe den „Thaten und Leiden" des Lichtes folgen. Dann aber wird der milde goldene Schimmer, in den jene aufgeschlagenen Folianten mit Tisch, Teppich und Leuchter getaucht sind, zum malerischen Zentrum des Bildes, das nun auch jene Zwiesprache des Predigers mit der ihm lauschenden alten Frau im Halbdunkel der rechten Bildhälfte beherrscht. Was dort als Verklärung des Lichtes sich darstellt, wird in der schweren und leiderfüllten menschlichen Wirklichkeit zum Laut, zur Sprache und bekundet sich als Band der Verständigung zwischen den Menschen. Das Stilleben in seinem unerhörten Licht- und Farbenschmelz, der von dem Goldton der Tischdecke über den darauf liegenden braun-rosa Teppich bis zu der eigentümlich vergeistigten, man möchte fast sagen transparenten Materie der aufgeschlagenen Folianten reicht, wird nun in Rückwirkung des dargestellten Vorgangs wie zu einem überschwenglichen Lob des Wortes, des Wortes Gottes, was am Anfang war. Das Mysterium des Wortes,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0189
gefördert durch die DFG

daß es nämlich zugleich Ausdruck erreichter Verständigung, verwirklichter Gemeinschaft ist und doch nur als Ansatz zu weiterer vertiefter Gemeinschaft und Verständigung dienen kann, daß es Ende und Anfang zugleich, und gerade darin Schöpfung bedeutet, scheint hier eine herrliche, vom Licht durchflutete Materie geworden zu sein, an der unser Auge wie an einem höchsten Gute sich nicht sattsehen kann.

Was nun aber wie eine wunderbare Möglichkeit über den Dingen aufleuchtet, das wird im Gespräch des Geistlichen mit der lauschenden alten Frau zum wirklichen Laut, zur Verständigung zwischen zwei einzelnen Menschen des 17. Jahrhunderts, zu innerer Gemeinschaft zwischen ihnen. Ob der Prediger nun eine Witwe tröstet oder ihr nur seinen besonderen sektiererischen Glauben auseinandersetzt, immer handelt es sich um ein heilig Letztes, das von Mensch zu Mensch überspringen, in dem sie sich begegnen sollen. Es ist die höchste Möglichkeit des Wortes, das Wort Gottes, welches sich hier Leben fördernd und heilend als Gemeinschaft nicht nur zwischen Menschen, sondern zwischen Mensch und Schicksal, zwischen Mensch und Gott auswirken will.

Die stille Magie und der Zauber des Stillebens steht in einem merkwürdigen Gegensatz zu dem breiten, man möchte fast sagen lauten Realismus der menschlichen Szene zwischen dem Prediger und der alten Frau. Hier haben wir das Portrait des Predigers Anslo und seiner Frau. Dieser bärtige mittelalterliche Mann im Pelz und weißer Halskrause mit dem großen schwarzen Schlapphut sieht recht weltlich, wie ein wohlgenährter Kaufmann oder Schiffsreeder aus, und rührend ist der Ausdruck gläubigen Zuhörens und doch nicht ganz Verstehens und über das Vernommene Hinausblickens bei der alten Dame. So aber wird das Wort Laut und Wirklichkeit, Fleisch und Blut.

Wer aber umgekehrt empfinden will, dem ist es durch das Bild auch in keiner Weise verwehrt, sich an den breiten kräftigen Realismus der menschlichen Szene, des Portraits zu halten und das Stilleben nur als belichtetes Widerspiel dieser etwas schweren, dem irdischen Dunkel verhafteten Menschlichkeit zu empfinden. — Das ist ja das Große am Kunstwerk, daß es wie die Natur vielen Deutungsmöglichkeiten nebeneinander Raum gewährt und durch keine derselben erschöpft werden kann.

Ich habe versucht, Ihnen hier an einem konkreten Beispiel einmal eine lebendige Auseinandersetzung zwischen einem Beschauer und einem Bild vorzuleben. Das alles ist natürlich sehr subjektiv und beansprucht in keiner Weise, vorbildlich zu sein. Ein anderer, der andere persönliche Voraussetzungen mitbringt, wird sich gewiß auch etwas anderes aus dem Bild herausholen. Und noch einem weiteren Mißverständnis muß vorgebeugt werden, nämlich als ob eine über das Bild wandernde Auf-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0190
gefördert durch die DFG

merksamkeit sich dasselbe sozusagen erst aus Teilen konstruierte. Meine Auffassung des Kunstwerks, erinnern Sie sich gütigst, was ich zu Anfang über den Kunstkenner sagte, — behauptet das Gegenteil, nämlich daß das Wesentliche des Kunstgenusses in dem Kontakt zwischen zwei wirklichen einzelnen Menschen, dem Unikum des Künstlers und dem Unikum des jeweiligen Beschauers liege.

Und ebenso wie ein Gedicht oder eine Melodie, ein Bauwerk oder eine Plastik, schafft das Bild eine erotische Beziehung zwischen zwei Einzelmenschen, die sich in der Regel nie gesehen haben und nie sehen werden, nun einander im Kunstwerk aber doch stärker und heimlicher angehören, als dies in einem äußeren sozialen Bezug möglich wäre. Das Kunstwerk ist nicht nur aus Liebe geboren, es schafft auch Liebe, und zwar eine Liebe so reiner, so selbstloser, so gesteigerter und beständiger Art, wie unter Menschen, die sich kennen, sie sich nur zu Verstorbenen bilden kann. „Die Tat der Liebe", sagt Kierkegaard, „daß wir eines Verstorbenen gedenken, ist eine Tat der uneigennützigsten, der freiesten und treusten Liebe. Gehe hin und übe sie aus; gedenke der Verstorbenen und lerne dadurch die Lebenden uneigennützig, frei und treu zu lieben." Was aber im Menschlichen sich als hohes sittliches Ziel darstellt, kommt aus dem Kunstwerk als freies Geschenk der Gnade, als sinnliche Gegenwart zu uns. Schopenhauer meinte, die Kunst stehe immer am Ziele. Wer Kunst ausübt und genießend nachgestaltet, nacherlebt, der weiß mit Fichte darum, daß in dem Ausdruck: „Seliges Leben" etwas Überflüssiges liegt. „Das Leben ist selber die Seligkeit. Anders kann es nicht sein: Denn — das Leben ist Liebe, und die ganze Form und Kraft des Lebens besteht in der Liebe und entsteht aus der Liebe." — Wie Liebende sich ins Auge blicken und in diesem Blick sich mehr sagen, sich tiefer angehören, als Worte auszudrücken vermöchten, so erfühlt der Beschauer im Kunstwerk den Wesensgrund des Künstlers, um in ihm auszuruhen und neugeboren ihm wieder zu entsteigen. Im Kunstwerk vollzieht sich eine Verständigung zwischen menschlichen Wesensgründen, die in der Sprache nur unvollkommen zu Wort kommen. Es knüpft sich ein geistleibliches, geistig-sinnliches Band zwischen Einzelnen. Dies bleibt ein einheitlicher, nicht restlos analysierbarer Eindruck im Beschauer, ganz ähnlich wie draußen im Leben ein Mensch an einem anderen Gefallen findet.

In dem eben zitierten Wort Kierkegaards konnten wir schon etwas fühlen von dem grundsätzlichen Zusammenhang, in dem das Schöne, das Kunstwerk zu den sittlichen Zielen des Menschen steht. Ohne irgendwelche moralisierende Tendenz — die Kunst bewegt sich jenseits von Gut und Böse —, und mit Recht hat man gesagt, daß die Künste auch den Lastern verwandt seien — liegt doch in dem Verzicht auf den

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0191
gefördert durch die DFG

genießerischen Zugriff, der aus dem Gefallen das Schöne erst entstehen läßt, und jener Augenblicksüberwindung, die durch die Gestaltung des Kunstwerks dessen Wiederholbarkeit ermöglicht, eine kulturbegründende Tendenz, die mit allen anderen Kräften schöpferischer und gesteigerter Menschlichkeit eng verbunden erscheint. Denn nicht nur zum Guten, auch zum Wahren eröffnet sich dadurch ein Bezug, so wenig irgendeine Naturwiedergabe, ein realistischer Wahrheitswert des Dargestellten, als künstlerische Aufgabe genügen könnte. Dem kaleidoskopischen Wechsel der Naturwahrnehmung, („Ach, und in demselben Fluß schwimmst du nicht zum zweiten Mal") steht der künstlerische Schein in ähnlicher Weise als ein selbständiger, beharrender und doch nicht greifbarer Bestand gegenüber, wie eine erkannte Wahrheit zu den einzelnen sinnlichen Gegebenheiten. Im Kunstwerk sind alle Kräfte der Kultur noch wie in einem Brennpunkt vereinigt.

Und nun bedarf, so scheint es mir, zum Schluß noch das Wort „Kunstgenuß", dessen wir uns zunächst bedienten, einer nachträglichen Korrektur. Kunstgenuß ist doch etwas ganz anderes als das Savourieren einer Delikatesse. Im Kunstgenuß liegt nichts von jenem Genießen, das gemein macht, weil es uns in die Knechtschaft des dunklen Despoten, nämlich unseres Ichs zwingt. Und wieder ist es hier die liebende Begegnung von Mensch zu Mensch, die uns am leichtesten klar macht, was das Kunstwerk uns leistet und bedeutet. Wohl kann man im Bereich menschlichen Beieinanderseins die Liebe auch als ein Genießen des geliebten Nebenmenschen beschreiben. Tiefer aber geht noch die Bestimmung, daß sie sich zugleich als Ende wie als neuer Anfang, als Geborgenheit und Verpflichtung darstellt. Wer liebt, der hat damit eine heimliche Sicherheit gefunden, die durch keine äußere Fügung mehr erschüttert werden kann. Und weiter knüpft sich daran die stille Verpflichtung, die Vollkommenheit des geliebten Gegenstandes nicht nur zu ersehnen, (das Wort ist uns von Lorenzo de Medici überliefert), sondern an ihr, und dadurch an der eigenen, zu arbeiten. In diesem Sinne schrieb van Gogh: „Auf die Gefahr hin, von Dir für einen Schwärmer gehalten zu werden, sage ich, daß ich es nun für durchaus notwendig halte, an Gott zu glauben, um lieben zu können."

Auch im Kunstwerk dürfen wir ausruhen. Keats nennt es: „A bower quiet for us and a sleep full of sweet dreams and health and quiet breathing". Wem es gelingt, sich an dem Kunstwerk zu erheben, zu reinigen, zu entzünden, der wird aber von jeder derartigen Begegnung eine Dankespflicht gegen das Dasein mit heimbringen, ein Wiederbeginnen, eine heimliche Ankurbelung, ein neues „Warum". Und „wer ein Warum zu leben hat" — sagt uns Nietzsche — „er trägt fast jedes Wie".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0192
gefördert durch die DFG

# Besprechungen

---

Leopold von Wiese: Homo Sum. Gedanken zu einer zusammenfassenden Anthropologie. Verl. Gustav Fischer, Jena. 7.50, geb. 9.— RM.

Der bedeutende Soziologe L. v. Wiese wendet seinen Blick in diesem Buche über sein Fachgebiet hinaus auf allgemein anthropologische Probleme. Wenn auch seine Themata nicht eigentlich in den Bereich dieser Zeitschrift fallen, so möchten wir doch das Werk unsres Mitarbeiters warm empfehlen, weil es mancherlei Fragen behandelt, die für die anthropologischen Grundlagen der Ästhetik bedeutsam sind. Wiese sieht in der Anthropologie nicht eine Grundwissenschaft, sondern eine Gipfel- oder Abschlußwissenschaft. Von den spezielleren Untersuchungen heben wir das über Leib, Seele, Geist hervor, wo Wiese jenseits der Normalsphäre des Vitalen eine besondere Sphäre des „Ingeniums" unterscheidet. Auch in dem Kapitel „Eigenschaften und Haltungen" wird eine Dichotomie zwischen Normal und Abnormal durchgeführt, wofür die physische Veranlagung grundlegend ist. In dem Abschnitt über „Wesen, Prinzipien und Belange" ist besonders die Behandlung der „Ismen" interessant. In der „Philosophie der persönlichen Fürwörter" gegenüber der einseitigen Wir- und Duphilosophie wird auch die Berechtigung des Ichstandpunktes anerkannt. Der letzte Abschnitt „Das Suchen Gottes" erweitert das Blickfeld vorsichtig ins Religiöse. — Das ganze Werk ist klug, durchdacht, maßvoll im Urteil und reich an eigenartigen Perspektiven.

Berlin-Dahlem. Richard Müller-Freienfels.

---

Paul Kluckhohn: Das Ideengut der deutschen Romantik. (Handbücherei der Deutschkunde, herausgeg. von Helmut Arntz und Wolfdietrich Rasch. Band 6.) Max Niemeyer, Halle a. S. 1941.

Angesichts dieser überaus gedrängten Darstellung des deutschen romantischen Ideengutes durch Paul Kluckhohn, der ja zu dessen bewährtesten Kennern gehört, muß man sich deutlich vor Augen halten, daß der Verfasser ausdrücklich hervorhebt, eine geistesgeschichtliche Arbeit vorzulegen. Nach wenigen Seiten wird jeder Leser erkennen, wieviel an Kenntnissen Kluckhohn im Grunde doch voraussetzt, und man darf ein wenig erstaunt sein, daß diese Untersuchung gerade im Handbuch zur Deutschkunde erscheint. Es bleibt dringend zu wünschen, daß Kluckhohn etwa in einem zweiten Bändchen nun doch literaturgeschichtlich an Einzelpersönlichkeit und Einzelwerk Gehalt- und Formprobleme im engern aufzeigt. Dann wird das vorliegende Buch seine allerdings lebhaft zu wünschende Erschließung und wirklich unterrichtlich praktische Ausmünzbarkeit beweisen und erfahren.

Acht Hauptabschnitte mit reicher Untergliederung werden hier geboten. I. Die Idee des Lebens; das Lebensgefühl. II. Die Natur. III. Der Mensch. IV. Freund-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0193
gefördert durch die DFG

schaft, Liebe, Ehe. V. Staat und Vaterland. VI. Volk und Geschichte. VII. Religion. VIII. Kunst und Dichtung.

Die Leser dieser Zeitschrift wird eben dieses inhaltreiche achte Kapitel vor allem fesseln; aber auch sie würden jenes noch zu erhoffende weitere Buch von in engerem Sinne kunstwissenschaftlichem Gesichtspunkt aus dankbar begrüßen. — Die Gedankengänge „Rückblick und Ausblick" wünschte man sich gelegentlich gesondert und erweitert dargestellt vor allem nach dem nur anklingenden Motiv „Späteres 19. und 20. Jahrhundert in ihrem in sich unterschiedlichen Verhältnis zur Romantik".

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

---

Der Deutsche. Gedanken deutscher Männer zu seinem Wesen. Ausgewählt von Otto Heuschele. Werkstätten der Stadt Halle a. S., Burg Giebichenstein.

Das prachtvoll gedruckte Buch, das uns der schwäbische Dichter Heuschele beschert, läßt uns über uns selbst nachsinnen, über unsere, durch die Einheit der Widersprüche dem Fremden so schwer verständliche Art. Große Deutsche vornehmlich des 19. Jahrhunderts, Politiker, Dichter, Schriftsteller, Soldaten, kommen in Aussprüchen oder Briefstellen zu Worte. Erfüllt sind sie von dem Wissen um unser Wesen, von dem Wissen um die uns von Natur bestimmten Eigenschaften und Eigentümlichkeiten. Sie sehen jedoch auch unsere Fehler und weisen auf sie hin, nicht um zu nörgeln, sondern um zu mahnen, zu warnen, um den Weg zu ihrer Überwindung zu zeigen. Sie alle sind zugleich überzeugt von dem hohen Auftrag, den der Deutsche auf Erden zu erfüllen hat, auf politischem wie auf geistigem Gebiet. Wie sagt doch Ernst Moritz Arndt? „Auch das ist ein gutes altes deutsches Gewissen: wer an die Ewigkeit seines Volkes glaubt." Die Aussprüche sind in drei Abschnitten „Ursprung / Wesen und Werden", „Kritik aus Liebe", „Aufgabe / Sendung und Erfüllung" übersichtlich geordnet. Die Gedanken führen den Leser allmählich vorwärts. Die Sammlung gipfelt und klingt aus in Hölderlins „Gesang des Deutschen". Das Buch, in dessen kurzem Nachwort der Herausgeber bescheiden zurücktritt, ist ein tiefes Zeugnis deutscher Art, das uns Lebende mit Stolz erfüllen muß, mit Dankbarkeit und Demut.

Liegnitz. Helmut Wocke.

---

Schriftwalter: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin; für den Anzeigenteil verantwortlich: Walther Thassilo Schmidt-Gabain, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0194
gefördert durch die DFG

# Beiträge zur musikalischen Ästhetik II

Von

**R. Hennig**

Mein Aufsatz, der unter gleichem Titel den laufenden Band 36 dieser Zeitschrift eröffnete, hat mir eine überraschend große Zahl von Zuschriften eingetragen, die meine Ausführungen in dankenswerter Weise ergänzten und durch zahlreiche weitere Beispiele erweiterten. Ich danke allen freundlichen Briefschreibern hierfür, möchte aber auf die bereits behandelten Fragen nicht weiter eingehen. Lediglich eine kurze Mitteilung, die von erheblichem grundsätzlichen Interesse ist, sei nachgetragen. Mein alter Jugendfreund Pastor Frenkel-Stettin, der in jungen Jahren gleich mir durch viele Jahre im Chor der Berliner Singakademie mitgesungen hat, teilt mir mit, daß er, obwohl nicht mit absolutem Gehör begabt, dennoch durch sehr lange Zeit stets imstande war, sich den D-moll-Akkord in der rechten Tonhöhe fehlerfrei zu vergegenwärtigen, sobald er an das Treppenhaus der Singakademie dachte. Der Grund der eigenartigen Fähigkeit sei darin zu suchen, daß er vor den Konzerten auf eben jener Treppe so oft den D-moll-Akkord der Orgel gehört habe, mit dem den Streichern das Einstimmen ihrer Instrumente ermöglicht wurde. Später sei diese Fähigkeit erloschen. Dafür aber könne er sich jetzt den C-dur-Dreiklang jederzeit „aufs Haar genau" vergegenwärtigen, wenn er an die Partitur oder den Klavierauszug des Anfangs der „Meistersinger" denke. „Dann haue er niemals daneben", während er gehörten Tonarten gegenüber durchaus hilflos sei.

Meine im Anschluß an Eduard Grells Kompositionen gemachte weitere Bemerkung, daß für diesen wie für manche andren Musiker bei allen geistlichen Tonschöpfungen eine starke Vorliebe für b-Tonarten erkennbar sei, ist noch durch ein recht originelles Beispiel vermehrt worden. Herr Chormeister Michel Rühl in Düsseldorf, der vor einigen Jahren ein beachtliches geistliches Chorwerk „Der Kreuzweg" komponiert und mehrfach aufgeführt hat, berichtet mir, er habe ganz unbewußt sämtliche Einzelstücke dieser Arbeit in b-Tonarten gesetzt, so daß seine Musiker ihm nach der ersten Aufführung gesagt hätten, die Komposition müsse eigentlich nicht „Kreuzweg", sondern „B-Weg" heißen.



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0195
gefördert durch die DFG

Die Schriftleitung hat mich nun freundlichst aufgefordert, weiteres Material zum Thema, von dessen Vorhandensein ich Mitteilung gemacht hatte, zu einem zweiten Aufsatz auszuarbeiten. Ich folge dieser Aufforderung gern und erörtere nachstehend einige Fragen, die mich bereits seit 1895 beschäftigt und immer wieder und wieder gefesselt haben. Im Gegensatz zum Inhalt des ersten Aufsatzes, zu dem ich großenteils eigne Erfahrungen und Beobachtungen beisteuern konnte, vermag ich zu diesem neuen Thema, mindestens zu den wichtigsten ersten Kapiteln, nichts aus dem persönlichen Erleben mitzuteilen, da ich selbst von den zu behandelnden Erscheinungen nicht das Geringste, auch nicht in bescheidensten Ansätzen, je verspürt habe[1]). Ich bin durchaus auf fremde Beobachtungen und Veröffentlichungen oder private Mitteilungen angewiesen. Lediglich für das kurze vierte Kapitel vermag ich wieder eigne Wahrnehmungen zu liefern.

## 1. Das Farbenhören

Eine auffällig große Anzahl von Menschen neigt dazu, einzelne Buchstaben, zumal Vokale, Töne, Klänge, doch auch Namen, Zahlen, Wochentage, Monate und mancherlei andre derartige Abstraktionen, sogar Krankheiten, ethische Begriffe usw. (vgl. S. 189), mit ganz bestimmten Farben in Zusammenhang zu bringen. Derartige Veranlagungen sind durchaus normal und nicht im mindesten etwa krankhaft. Man hat hier und da versucht, sie als Anzeichen einer geistigen Störung anzusprechen, sie wohl auch mit der Freud'schen Psychoanalyse in einen höchst willkürlichen Zusammenhang zu bringen (v. Hug-Helmut, Pfister). Hiervon kann im Ernst nicht die Rede sein. Das Farbenhören ist so harmlos wie möglich. Ein gewisser Ansatz dazu ist sogar derart weit verbreitet, daß Ausdrücke wie „helle und dunkle Klänge" oder „Klangfarbe" und „chromatische Tonleiter" usw. allgemein verständlich und gebräuchlich sind.

---

[1]) Bereits in mehrfachen Aufsätzen über meine eigenartigen Zahlen- und sonstigen Diagramme, die ein abnormes Datengedächtnis bedingen, und über die ich schon seit 1896 in der „Zeitschrift für Psychologie" öfters Bericht erstattet habe, ist von mir betont worden, daß mir alle Farbempfindungen (die uns nachstehend zumeist beschäftigen sollen) völlig fremd sind, daß dafür aber sämtliche Diagramme bald in hellerer Sonnenbeleuchtung, bald im Lichte eines leicht bewölkten Himmels, bald in tieferem Schatten durch Baumkronen oder nächtliche Dämmerung erscheinen. Auch meine Vorstellungen von den Tönen sind in gleicher Weise (wie ich erst aus Anlaß dieser Arbeit bemerke) durch hellere oder dunklere Beleuchtung gekennzeichnet. Die Töne von C bis E, einschließlich der schwarzen Tasten, scheinen heller, wenn auch ohne Sonnenschein, belichtet als die Töne von Fis bis Ais, während die Töne H und F auf der Grenze von lichterer Beleuchtung und tieferem Schatten stehen. Die Ursache der Empfindung kann allein darin gesucht werden, daß zwischen C und E nur zwei, zwischen F und H dagegen drei schwarze (schattengebende) Tasten des Klaviers stehen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0196
gefördert durch die DFG

Daß Vokale wie e und i „hell", o und u „dunkel" sind, wird jedermann ohne weiteres zuzugeben geneigt sein. Es spielen hierbei physikalische und physiologische Ursachen mit, die im Obertonreichtum der Vokale begründet sind. Wo nun an Stelle der allgemeinen Helligkeit oder Dunkelheit richtige Farben in Verbindung mit jenen Buchstaben gebracht werden, da liegt lediglich eine graduelle Steigerung jener Allgemeinempfindung vor. Sehr oft handelt es sich dabei um sogenannte „habituelle Assoziationen' (Flournoy): e wird etwa *ge*lb empfunden, a schw*a*rz, o r*o*t, au bl*au* oder br*au*n usw., weil im Namen der Farbe der betreffende Vokal dominiert. Jede Sprache wird dann geänderte habituelle Assoziationen der genannten Art bedingen. Im Französischen wird a besonders oft weiß (bl*a*nc) erscheinen, unser u-Laut rot (r*ou*ge); im Englischen wird entsprechend das e häufig als rot (r*e*d) empfunden werden, das u als blau (bl*ue*) usw. Doch ist dieser Klang der Farbennamen nur e i n e Quelle, und keineswegs die wichtigste, für die so beliebte Identifizierung von Vokalen mit Farben. In der großen Mehrzahl der Fälle kommen andre Ursachen in Betracht, die sich in der Regel nicht nachweisen lassen.

Schon das kleine Kind, das eben die Buchstaben erlernt, neigt beträchtlich dazu, sie mit Farben zu verbinden und diese dann zeitlebens dem betreffenden Buchstaben zuzuschreiben. Wenn etwa ein Alphabet, an dem das Kind seine ersten Leseübungen macht, die Buchstaben farbig wiedergibt, so werden damit sicher häufig für eine ganze Lebensdauer solche Ehen zwischen Buchstaben und Farben geschlossen. Diese Ehen sind jeweilig durchaus unlösbar und auch noch für den Erwachsenen maßgeblich. Bleuler, der ausgezeichnete Schweizer Psychologe, erzählt von sich selber, daß er stets a als dunkelbläulich empfunden habe. Dieser Eindruck war derart zwingend, daß auch Begriffe wie Papa, Mama, Vater die bläuliche Farbe annahmen: „Adam ist bei mir trotz der Unmöglichkeit ein bläulicher Mensch" und „hat, als nackte Person, auch eine bläuliche Haut, sogar im Gesichte". Der sehr stark farbhörende, erblindete Musiker Dörken, dessen Fall Anschütz untersucht hat, gab seinen beiden Töchtern die u-reichen Namen Ursula und Gutrune, weil für ihn das U eine „wunderschöne rote Farbe" besaß[2]).

Je aufdringlicher die Vokale ins Ohr fallen, um so intensiver sind die begleitenden Farbempfindungen. Frau v. Hug-Helmut erzählt von sich selbst, daß für sie der Vokal i grün sei. Beim Erlernen der englischen Sprache empfand sie nun den i-Laut in dem besonders obertonreichen Worte sweet so stark, daß sie „My sweet heart" unwillkürlich mit „Mein grünes Herz" übersetzte. Und Gruber gab schon 1892 einen eigenartigen Fall bekannt, bei dem es geradezu zu halluzinatorischer Wahrnehmung von Farben kam: ein gewisser B. empfand beim Hören der rumänischen

[2]) Andrée, Untersuchungen ..., S. 167 (vgl. Literaturnachweis am Schluß).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0197
gefördert durch die DFG

Vokabel dui (zwei) das i derart lebhaft als gelb, daß er eine vor ihm befindliche weiße Mauer gelb sah und daß eine in Wahrheit rote Farbfläche sich für ihn orange färbte. In der ungeheuren Mehrzahl der Fälle werden die Farben allerdings nur vorgestellt, nur vom inneren Auge wahrgenommen; aber hier und da kommt es in der Tat zu deutlichen Farbwahrnehmungen. In beiden Fällen sind die Farbbilder so exakt und zuverlässig, daß gelegentlich die Orthographie eines Wortes an Hand der sich dabei einstellenden Farbeindrücke auf ihre Richtigkeit kontrolliert werden konnte. Ein zu Farbassoziationen neigender Sprachforscher gab an, das Studium der ägyptischen Sprache sei ihm durch die schönen Farben, die sie hervorrufe, beträchtlich erleichtert worden, während er die griechische Sprache wegen ihrer unschönen Farbwirkungen nicht sonderlich liebe. Von dem berühmten Ägyptologen Lepsius ist bekannt, daß er das Konjugieren ägyptischer Verben dadurch besonders leicht erlernte, weil die sich wandelnden Endungen der Worte für ihn auch verschiedene Farbgefühle hervorriefen, während der Wortstamm seine Grundfarbe beibehielt. Der französische Poet Arthur Rimbaud hat seinerzeit ein aufsehenerregendes Gedicht verfaßt, „Les voyelles", in dem er die Farben der einzelnen Vokale (wie er sie empfand) besang.

Es bedarf nicht erst der Beispiele, um verständlich zu machen, daß den hellsten Vokalen e und i zumeist auch helle Farben, vornehmlich rot, gelb und weiß zugeschrieben werden, während den dunklen Vokalen o und u besonders gern entsprechend düstere Farben zugeeignet werden. Es kommt auch der umgekehrte Fall vor (Phonismen). So berichtet Mendoza von einem Abbé, der beim Anschauen düsterer Farben die Empfindung hatte, die betreffenden Objekte gäben den Laut U von sich. Solche Kombinationen von Farben mit andren Sinnesempfindungen waren übrigens schon dem Aristoteles bekannt, der einmal Geschmacksempfindungen mit bestimmten Farben gleichsetzte[3]). Ähnlich hat Goethe geäußert[4]):

„Ich habe nichts dagegen, wenn man die Farbe sogar zu fühlen glaubt; ihr eigenes Eigenschaftliche würde dadurch nur noch mehr betätigt. Auch zu schmecken ist sie: Blau wird alkalisch, Gelbrot sauer schmecken."

Bleuler hat mitgeteilt, daß von entsprechend empfänglichen Personen die Begriffe salzig und süß meist mit hellen Farben in Verbindung gebracht werden, der Begriff bitter dagegen „fast stets" als schwarz oder dunkelbraun empfunden wird. Auch Namen, zumal Vornamen, werden nicht allzu selten farbig aufgefaßt. Binet berichtet z. B., daß der große Rechenkünstler Diamandi zahllose derartige Photismen besaß: den Be-

[3]) Aristoteles, Über die Sinne, Kap. 4.
[4]) Goethe, Sprüche in Prosa, Nr. 988 und 989.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0198
gefördert durch die DFG

griff Psychologie stellte er sich schwarz vor, den Namen seines Rechenkonkurrenten Inaudi blau usw.

Und Otto Ludwig bekannte in seiner Autobiographie von sich selbst:

„Diese Farbenerscheinung habe ich auch, wenn ich ein Dichtungswerk gelesen habe, das mich ergriffen hat. Versetz' ich mich in eine Stimmung, wie sie Goethes Gedichte geben, so hab' ich ein gesättigt Goldgelb ins Goldbraune spielend; wie Schillers, so hab' ich ein strahlendes Karmoisin; bei Shakespeare ist jede Scene eine Nuance der besonderen Farbe, die das ganze Stück hat."

Noch einen Schritt weiter ging der phantastische E. T. A. Hoffmann, der einmal äußerte:

„Nicht sowohl im Traume als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kömmt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden und dann sich zu einem wundervollen Konzert vereinigen müßten."

Einmal schrieb Hoffmann auch in einem an Frau v. Benzau gerichteten Briefe, er habe einer Sängerin den Rat gegeben, sie möge zur Steigerung der Wirkung einer Arie „mehr Nelkenduft in ihren Gesang legen"[5]).

Wie weitgehend die Neigung zu Farbgefühlen zuweilen entwickelt ist, beweist ein Autogramm Léon Gozlan's das gelegentlich in der Presse zitiert wurde[6]):

„Für mich ist das Mitleid blaßblau. Die Resignation ist perlgrau, die Freude apfelgrün; der Überdruß ist wie Kaffee mit Milch, das Vergnügen wie rosenroter Samt; der Schlaf ist wie Tabakrauch, die Reflexion orange, der Schmerz rußfarben, die Langeweile wie Schokolade. Der unangenehme Gedanke, eine Rechnung bezahlen zu müssen, ist bleifarben, der Gedanke an Geld, das man zu bekommen hat, schillerndrot. Der Tag der Mietezahlung ist erdfarben — eine häßliche Farbe! Zum ersten Rendezvous gehen ist teefarben, und zwar wie schwacher Tee, zum 20. Rendezvous gehen wie starker Tee."

Alle diese Fragenkomplexe gehören in das umfangreiche Gebiet, das der Psychologe als „Mitempfindungen" bezeichnet. Es existieren zahllose Arbeiten darüber, über die eine eigne Bibliographie von Clavière Auskunft gibt. Diejenigen Mitempfindungen, die das optische Gebiet betreffen, nennt man Synopsien. Mit ihnen haben wir es in vorstehender Untersuchung besonders zu tun, zumal mit denjenigen, die

---

[5]) Mitteilung Hans v. Müllers in „Brandenburgia", Aprilheft 1907.

[6]) Tägliche Rundschau Nr. 366 vom 7. August 1907.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0199
gefördert durch die DFG

durch akustische Eindrücke hervorgerufen werden. Die vorstehend zumeist behandelten Vokale stellen ja die einfachsten akustischen Reize dar. Wenn schon sie so oft und so lebhaft Synopsien hervorrufen können, so wird man es ohne weiteres begreifen, daß kompliziertere Tonwirkungen, zumal die von der Musik ausgehenden, noch ungleich kräftigere Gesichtsbilder und insbesondere auch Farbgefühle hervorzurufen vermögen. Diesen wollen wir uns nunmehr zuwenden.

## 2. Farbige Musik

Lange bevor 1873 Nußbaumer als erster Forscher das Thema der Mitempfindungen wissenschaftlich studierte, war bereits in zahlreichen Werken der Literatur, am häufigsten in der belletristischen, auf den Gegenstand hingewiesen worden. Bei Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer, E. T. A. Hoffmann, Tieck, Heine, Hebbel, Otto Ludwig, Mörike, Keller, Ganghofer, Löns, Bahr u. a. lassen sich Beispiele, von denen z. T. noch die Rede sein wird, dafür finden, daß unsren deutschen Dichtern der Gegenstand von jeher wohl vertraut war, ja daß viele von ihnen selber in starkem Maße, wie auch eine erkleckliche Anzahl unsrer großen Musiker, zum Farbhören und darüber hinaus zu einer noch weitergehenden „Gütergemeinschaft der Sinne“ (Herm. Petrich) neigten.

Zu den einfachsten musikalischen Eindrücken, die solche Farbgefühle erzeugen können, gehören die Vogelstimmen. Ihre Wirkung hat Gerstäcker in seinem Roman „Der Kunstreiter“ besonders liebevoll geschildert, in dem er einen alten Mann sagen läßt:

„Die Grasmücke singt rot, aber kein brennendes, schmerzendes Rot, wie der Kanarienvogel, sondern sanft und doch leuchtend, wie ich nur einmal in meinem Leben am nördlichen gestirnten Himmel habe Strahlen aufschießen sehen. Die Nachtigall singt dunkelblau — dunkelblau wie der Nachthimmel selber, daß man die beiden kaum voneinander unterscheiden kann[7]). Die Lerche singt jenes wundervolle Korngelb der reifen Ähren[7]), das Rotschwänzchen ein allerliebstes bläuliches Grau, die Schwalbe weiß, der Nußhäher, der spöttische Gesell, ein tiefes Schwarz, ich mag den geschwätzigen, hirnlosen Burschen auch deshalb nicht besonders leiden; die Drossel singt dunkelgrün, und fast alle Farben finden sich unter den Sängern des Waldes, alle mit ihren leisesten Schattierungen, nur nicht hellblau, und nur ein einziges Mal, und zwar eine einzige Nacht, habe ich eine Nachtigall gehört, die hellblau sang, und das war das schönste Himmelblau, das man sich nur denken kann.“

Sogar in einer streng wissenschaftlichen Zeitschrift, im „Archiv für

---

[7]) Offenbar hat in diesen zwei Fällen ein wirklich geschauter Natureindruck die Farbenempfindung in der Jugend beeinflußt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0200
gefördert durch die DFG

Ophthalmologie", fand sich gelegentlich ohne jede Einschränkung die Behauptung[8]):

„Alle Tierstimmen haben ihre Farbe."

Geht schon aus derartigen Bemerkungen hervor, mit welcher Selbstverständlichkeit Personen, die zum Farbhören neigen, annehmen, daß ihre rein individuellen Empfindungen von jedermann wahrgenommen werden müssen, so steigert sich dieser Irrtum noch, wenn wirkliche Musik in irgend einem Hörer farbige Vorstellungen erweckt. Folgende Beispiele werden zeigen, wie verbreitet der Irrtum von jeher war, daß solche Farbgefühle allgemein menschliche Eigenschaften sein müßten.

Ludwig Tieck schrieb:

„Der Geist der Flöte ist himmelblau und führt dich in die blaue Ferne, die Violine zeigt funkelnde Lichter und durchschimmernde Farben, die im Regenbogen durch die Luft ziehen. Die roten Scheine zucken und spielen hinauf und hinab."

Kein geringerer als der große Physiologe Fechner äußerte einmal, jeder „Normalmensch" (!) müsse die Ähnlichkeit des Trompetenklanges mit der roten, des Flötenklanges mit der blauen Farbe bestätigen. — In Bruneau's „Histoire de la musique française" liest man folgende verwunderliche Behauptung:

„Jedermann (!) hat bemerkt, daß die Oboe grün ..., die Posaune rot ist ... Eine Orchesterpartitur ist tatsächlich ein gewaltiges Gemälde mit tausend schillernden Farben; jedes Instrument hat eine besondere Farbe."

— Ein Musikkritiker der „Kölnischen Zeitung" schrieb einst (1912, Nr. 416) mit größter Selbstverständlichkeit:

„Herr ... besitzt eine hochliegende, hellgelbe Stimme",

was damals einem für solches Farbenhören unempfänglichen Spottvogel im „Ulk" Anlaß zu scherzhaften Glossen gab.

Kennzeichnend für die Selbstverständlichkeit, mit der nicht wenige Farbhörer ihre individuellen Wahrnehmungen als allgemeingültig ansehen, sind auch einige Stellen in Löns' „Zweitem Gesicht". Der Dichter gebraucht hier Ausdrücke wie „eine blutrote Melodie", „eine dunkelgrüne Melodie", „eine freche, schwefelgelb und feuerrot geringelte Tanzweise" usw.

Selbst Musiker von hohem und höchstem Format setzen manchmal ihre eigenen Farbempfindungen beim Hören von Musik ohne weiteres bei allen Menschen voraus. Robert Schumann und Franz Liszt sind hierfür besonders eigenartige Beispiele. In Schumanns Musikkritiken finden sich z. B. Auslassungen wie die nachfolgenden:

---

[8]) Archiv für Ophthalmologie, Bd. 55, S. 552.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0201
gefördert durch die DFG

„Die hervorstechendste Farbe der ganzen Sammlung ist überhaupt ein gemütliches Blau; nur selten nimmt er grellere, grauere zu seinen Schattierungen“,

und in einer Besprechung Szymanowska'scher Etuden:

„Zarte, blaue Schwingen sind's, die die Wagschale weder drücken noch heben“.

Liszt war als Orchesterdirigent bei seinen Musikern bekannt dafür, daß er in einer für die meisten unverständlichen Weise oft von Farben sprach und etwa sagte[9]):

„Bitte, meine Herren, ein bißchen blauer, wenn es gefällt. Diese Tonart erfordert es“,

oder:

„Das ist ein tiefes Violett! Ich bitte sich danach zu richten. Nicht so rosa!“

Es wird auch von Richard Wagner erzählt, daß er sich in seinen späteren Jahren beim Komponieren gern in einen Samtschlafrock von der Farbe, die seiner jeweiligen Musik oder Tonart angepaßt war, gekleidet habe, doch wurde mir 1895 aus Bayreuth auf eine Anfrage geantwortet, daß daselbst hiervon nichts bekannt sei.

Hingegen ist von Meyerbeer überliefert, daß er gelegentlich einige Akkorde in „Lützows wilder Jagd“ als „purpurn“ bezeichnete, und der Musikwissenschaftler Louis Ehlert verstieg sich in seinen Briefen über Musik sogar zu folgenden Sätzen, die der Schubertschen C-dur-Sinfonie galten:

„Das A-dur-Lied im Scherzo ist so sinnig, so heiß und saftgrün, daß mir immer zumute wird, als atme ich zur Mittagszeit den Duft junger Tannensprößlinge ... Nein! Wenn A-dur nicht grün bedeutet, so verstehe ich mich nicht auf die Farbenlehre der Tonarten.“

Von lebenden bekannten Musikern bietet, wie Anschütz berichtet, der Klaviervirtuose Edwin Fischer einen „bemerkenswerten Fall“ des Farbhörens.

Auch Geräusche der verschiedensten Art, die mit Musik nichts zu tun haben, können in gleicher Weise Farbempfindungen auslösen. Kati Lotz berichtet 1917:

„Beim Klang einer schrill tönenden Klingel sehe ich ein helles Licht, den Klang einer Trommel empfinde ich nicht nur gehörmäßig als dumpf; ich sehe gleichzeitig eine schwarze Farbmasse. Das Rauschen des Wassers beim Einlaufen in die Badewanne erzeugt eine grauschwarz gemischte Farbvorstellung usw.“

Ich möchte glauben, daß die Erkenntnis von der weiten Verbreitung der Farbengefühle bei musikalischen Eindrücken uns sogar den Weg

[9]) Allgemeine Musikzeitung vom 29. August 1895.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0202
gefördert durch die DFG

ebnen kann zum rechten Verständnis mancher berühmten musikalischen Erzeugnisse. Von Franz Schubert ist zwar nirgends gemeldet, daß er die Musik farbig empfand. Dennoch möchte ich mit Bestimmtheit behaupten, daß er in dieser Hinsicht ähnlich veranlagt gewesen sein muß wie Schumann, Liszt, Meyerbeer, Edw. Fischer, auch Hans v. Bülow, Joachim Raff u. a. Zwei zusammengehörige Lieder in seinen „Müllerliedern" scheinen mir anders als in diesem Sinne überhaupt nicht voll verständlich zu sein: „Die liebe Farbe" und „Die böse Farbe". Beide Male ist das Grün mit dieser Farbe gemeint. Das erstere Lied hat nun eine ganz seltsame, in der Literatur geradezu einzigartige Begleitung erhalten. Unaufhörlich pocht während der ganzen Melodie in gleichmäßigen Sechszehnteln in der Klavierbegleitung die Dominante Fis der Original-Tonart H-moll — nicht weniger als 200mal während jeden Verses. Ich möchte daraus mit Sicherheit den Schluß ziehen, daß Schubert selbst den Ton Fis als grün empfand, da eine andre Erklärung kaum auffindbar ist. Die Vermutung gewinnt an Wahrscheinlichkeit, sobald wir beachten, daß auch im zweiten Lied, das in H-dur steht, wiederum 8 Takte hindurch zu den Worten „Ach Grün, du böse Farbe du" das Fis in Sechszehnteln ertönt, während bei den Worten „mich armen, armen weißen Mann" 2 Takte lang der „weiße Ton" c (weiße Tasten des C-dur!) erschallt.

Im Anschluß hieran sei sogleich betont, daß gerade die Identifizierung des C-dur mit der weißen Farbe eine weitverbreitete Eigenheit der Farbhörer, sozusagen durch „Konvention" (Stephani) ist. Gelegentlich kann die Farbempfindung so lebhaft werden, daß sie auch zu leicht halluzinatorischen Wahrnehmungen gesteigert ist. Herr Musikdirektor Jodocus Schaaf gab mir 1933 an, daß er in den wenigen Fällen, wo er Farben mit Tonarten verbinde (vgl. S. 200 f.), die Farben deutlich vor sich sehe und nicht nur vorstelle. Ähnlich schrieb mir ein derartiger Farbhörer, Prof. Cart-Lausanne, mit dem ich vor einigen vierzig Jahren über den Gegenstand korrespondierte, er sehe beim Hören von Tonstücken, die ihm besonders viel zu sagen hätten, das Weiße des C-dur zuweilen so hell leuchtend vor sich, daß er unwillkürlich geblendet die Augen schließen müsse. Dies sei ihm stets besonders deutlich beim letzten Satz der Beethovenschen C-moll-Sinfonie, der Pathétique, und bei der Freischütz-Ouverture.

Die relativ seltenen Fälle, in denen wirklich Farben gesehen werden, wenn Musik vernommen wird, nennt Anschütz „Empfindungssynopsien" im Gegensatz zu den ungleich häufigeren „Vorstellungs- und Gefühlssynopsien", in denen der musikalische Eindruck nur farbig gedeutet oder durch den Gedanken daran eine farbige Ideenassoziation hervorgerufen wird.



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0203
gefördert durch die DFG

Die Verquickung der Tonart C-dur mit der weißen Farbe ist selbstverständlich ein Vorrecht der Klavierspieler. Wenn gelegentlich der Klang des Klaviers als schwarz-weiß oder derjenige der Violine als holzbraun empfunden wird, so liegen natürlich auch hier solche leicht begreiflichen habituellen Assoziationen vor, weil eben die Vorstellung des Instruments automatisch jene Farbgedanken auslöst. Doch auch von starkgefärbten Bühnenbildern kann die Wirkung ausgehen, daß die begleitende Musik in den entsprechenden Farben dauernd empfunden wird. Wenn etwa die Musik während der ersten Szene des „Rheingold", die ja auf dem Grunde des „grünen Rheins" spielt, gelegentlich als grün bezeichnet wird, so kann über den Grund der Assoziation kein Zweifel bestehen. Ebenso wird die Musik der Erda-Szene des „Rheingold" oder auch die Tonart Cis-moll, in der sie geschrieben ist, unter Umständen die fahl bläuliche oder grünliche Farbe annehmen, welche die Erda auf der Bühne umflutet. Oder es wird die Musik zum Feuerzauber der „Walküre" wohl ausnahmslos von allen Farbhörern als gelb oder rot, wohl auch gelbrot, bezeichnet werden, während andererseits die Musik von Beethovens Pastoral-Sinfonie einschließlich ihrer Tonart F-dur bemerkenswert oft zur Empfindung der ländlichen Farbe Grün Anlaß gibt[10]) usw.

Nur einmalige, zufällige Ideenassoziationen können gleichfalls eine „privilegierte Assoziation" (Flournoy) fürs ganze Leben bedingen. So gab mir Prof. Michaelis in New York an, er empfinde den Ton der Klarinette von jeher als blau, weil er in seiner Jugend beim Anhören von Schuberts „Unvollendeter" durch die Klarinette, die gleich im Anfang hoch über dem melodieführenden Cello schwebt, an den blauen Himmel, der sich über die Erde spannt, erinnert wurde.

Personen, welchen die Buchstaben des Alphabets farbig erscheinen, brauchen übrigens die mit denselben Buchstaben benannten Töne und Tonarten nicht immer mit den gleichen Farben auszustatten. Der schon genannte Musiker Dörken empfand z. B. die Buchstaben A als bräunlich-lehmfarbig, E als grau, hingegen A-dur als strahlend gelb, E-dur als blendend weiß.

In der übergroßen Mehrzahl der Fälle ist der Ursprung der auftretenden Photismen nicht zu ermitteln, die Ursache nicht klarzustellen. Bei den musikalischen Farbassoziationen gelingt dies noch am ehesten, da das Interesse und Verständnis für die Musik ja erst im etwas reiferen Alter einzusetzen pflegt. Die Farbenvorstellungen, die an Buchstaben,

---

[10]) Es verdient hier Beachtung, daß F, nach Anschütz („Untersuchungen ...", S. 171, Anm. 1) ein „Naturton" in dem Sinne ist, daß er in freier „grüner" Natur, insbesondere im Rauschen der Wasserfälle, fast immer oder jedenfalls auffällig oft wahrnehmbar ist. Anschütz bringt damit die häufige Verwendung des F-dur und B-dur (Dominante F) für Naturschilderungen in der Musik in Verbindung.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0204
gefördert durch die DFG

Namen, Zahlen, Wochentage usw. anknüpfen, gehen aber ziemlich ausnahmslos auf die ganz frühe Kindheit zurück, und die Zusammenhänge entziehen sich dann dem rückschauenden Blick des Erwachsenen nur allzu leicht. Vereinzelt nur lassen sich die Ursachen noch aufhellen. So wurde, wie Flournoy berichtet, einst von einem Herrn angegeben, er stelle sich den Sonntag blau vor, weil er als Knabe an diesem Tage meist in einen schönen blauen Anzug gekleidet wurde, und den Mittwoch weiß, weil einst im selben Augenblick, als seine Mutter auf die Frage, welcher Wochentag sei, Mittwoch antwortete, ein auffällig weißes Haus „mit einer Rolle daran" in sein Blickfeld kam. Eine typisch habituelle Assoziation ist es ferner, wenn meine Schwester den Sonntag als rot empfindet, weil dieser Tag auf den Abreißkalendern in roter Farbe gekennzeichnet zu werden pflegt.

Sicher werden für alle Farbenempfindungen ähnlicher Art auch ähnliche Ursachen zugrunde liegen, die nur eben in der Regel nicht nachweisbar sind. Anschütz, der diesen Tatsachen besonders gründliche Studien gewidmet und zumal den Mitempfindungen bei musikalischen Eindrücken seine Aufmerksamkeit zugewandt hat, spricht von „analytisch-synoptischen Systemen" und rechnet hierzu vor allem auch die Zuordnung von Farben zu Tönen und Tonarten. Diese Zuordnung ist jedesmal rein individuell, doch wird eben recht oft von den damit ausgestatteten Personen der Trugschluß gemacht, daß das, was sie selbst wahrnehmen, auch jeder andren Person gleich deutlich sein muß. Anschütz berichtet von einem Fall, wo ein farbhörender Musiklehrer so überzeugt von der Richtigkeit seiner Empfindungen war, daß er diese sogar seine Schüler lehrte[11]). Auf diesem Trugschluß beruht der seit über 200 Jahren von Zeit zu Zeit immer wieder unternommene Versuch, musikalische Wirkungen durch gleichzeitiges Sichtbarmachen scheinbar „zugehöriger" Farben zu verstärken und künstlerisch auszugestalten. Schon 1725 machte der aus Montpellier stammende Jesuit Castel als wohl Erster das Experiment, ein Farbklavier zu konstruieren, das Farben beim Erklingen der Töne sehen ließ. Ähnliches ist zumal in den letzten Jahrzehnten gar nicht selten versucht worden. Solche „Farbklaviere" sind in vielen deutschen Städten, aber auch im Ausland, z. B. in Moskau, New York, Boston usw. in sehr verschiedenen Konstruktionen vorgeführt worden, konnten aber vom Publikum ganz natürlich nie anders als ein wunderlicher Einfall bewertet werden. Die farbhörende Tänzerin Loie Fuller ließ die farbige Beleuchtung ihrer Tanzdarbietungen den Farben anpassen, die sie der begleitenden Musik unterlegte. Der Ungar László, der sogar eine eigne Schrift über den Wert eines Farbklaviers publiziert hat, führte ein derartiges Instrument, das er selbst erdacht hatte, auf dem Kieler

[11]) Anschütz, a. a. O. („Untersuchungen ..."), S. 161.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0205
gefördert durch die DFG

Musikfest, auf der Düsseldorfer „Gesolei"-Ausstellung 1926 und anderswo vor und glaubte damit einem großen künstlerischen Fortschritt die Bahn gewiesen zu haben, unterlag aber dabei einer Selbsttäuschung, da nur die allerwenigsten Zuschauer seine Farbempfindungen teilen konnten. Am weitesten ging der russische Komponist Skrjabin. Auch er schuf ein Farbklavier, das er in Moskau verschiedentlich in kleinerem Kreise spielte und mit dem er durch Drücken verschiedener Tasten eine Fülle von Farbmischungen erzielte. Der Eindruck soll durchaus stark gewesen sein; aber das Ganze mußte doch mehr als Wunderlichkeit wirken denn als Kunst. Skrjabin selbst war so erfüllt vom Wert seiner Erfindung, daß er für seine letzte Komposition „Prometheus", die in Moskau und Petersburg aufgeführt wurde, die Benutzung eines „clavier à lumière" eigens vorschrieb und eine Partitur dafür niederschrieb. Aus technischen Gründen mußte bei jenen Aufführungen freilich auf dieses Farbenklavier verzichtet werden. In seinem eignen Musiksalon aber veranstaltete er eine vollständige Aufführung einige Male. Da jedoch die hypermoderne Komposition mit Ausnahme des abschließenden Fis-dur-Dreiklangs keinen einzigen reinen Akkord aufweist, war für die große Mehrzahl der Hörer der Vortrag weder akustisch ein Genuß noch optisch verständlich. Ein andermal ließ Skrjabin bei einer Aufführung seines „Poème d'extase" in Moskau beim Fortissimo-Abschluß in C-dur die weiße Saalbeleuchtung bis zu fast unerträglicher Grelligkeit steigern, damit er „seine" Farbe für jedermann verdeutlichte. Eine derartige Effekthascherei streifte nun freilich schon hart an die Grenze des Pathologischen. Bei allen solchen Farbtonexperimenten vermag die große Mehrheit der Zuschauer nicht zu begreifen, warum diese oder jene Farbe gerade zu dieser und jener Musik erscheint, weil sie eben „farbentaub" (Bleuler und Lehmann) ist oder aber der betreffenden Musik ganz andre individuelle Farbassoziationen zuschreibt. An dieser Tatsache müssen alle Versuche scheitern, „Farbklaviere" zu konstruieren oder farbige Musik für jedermann begreiflich zu machen. Mahling hat aber auf die große Intoleranz der Synoptiker hingewiesen, die ihre eignen Farbempfindungen gern als unbedingt maßgeblich ansehen und jede abweichende Auffassung als eine Art Sakrileg betrachten. Nußbaumer teilte bereits 1873 mit, daß er selbst mit seinem gleichfalls farbenempfindenden Bruder häufige Auseinandersetzungen gehabt habe, welche Farbe den Tonempfindungen zukomme, wenn Beide verschiedener Meinung waren.

Um so erstaunlicher ist die Präzision, mit der die Farbhörer selbst zuweilen ihre Photismen wahrnehmen. Gruber berichtete von einem Sänger, der auf Grund seiner wahrgenommenen Farbennuancen die Reinheit seiner Intonation zu kontrollieren vermochte: erst wenn er die „richtige Farbe", die ihm vorschwebte, empfand, wußte er, daß er den gesuchten

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0206
gefördert durch die DFG

Ton getroffen hatte. Ähnlich hat Katz, der eine vortreffliche Dissertation über den Gegenstand geschrieben hat, an einer seiner Versuchspersonen beobachtet, daß sie, obwohl nicht mit absolutem Gehör begabt, dennoch an ihren Farbempfindungen zu erkennen vermochte, in welcher Tonart irgendein Musikstück vorgetragen wurde. Ich selbst habe 1897 von einer Verwandten berichtet, welche die Tonart Des-dur wie roten Samt empfand und die gelegentlich an der Wahrnehmung dieses Farbeindruckes, wenn auch etwas unsicher, die Tonart Des-dur richtig erkannte.

Ebenso ist in der Literatur mehrfach von Malern die Rede gewesen, die mit Hilfe musikalischer Eindrücke die geeignetsten Farbtöne, die sie für ein Gemälde brauchten, aussuchten. In der schönen Literatur ist etwas Derartiges sehr wirksam durch Gottfried Keller verwertet worden. In seinem „Landvogt von Greifensee" bringt das Kapitel „Grasmücke" eine absonderliche Geschichte, wie die Verlobung des Malers Landolt zurückgeht, weil die Braut erschreckt wird durch die ihr krankhaft scheinenden, lebhaften Farbempfindungen ihres Bräutigams. Da heißt es z. B.:

„Vor einem Flußbilde, auf welchem der Kampf des ersten Frührots mit dem Scheine des untergehenden Mondes vor sich ging, erzählte Landolt, wie früh er eines Tages habe aufstehen müssen, um diesen Effekt zu belauschen, wie er denselben aber doch ohne Hilfe der Maultrommel nicht herausgebracht hätte. Lachend erklärte er die Wirkung solcher Musik, wenn es sich um die Mischung delikater Farbtöne handelt, und er ergriff das kleine Instrument, das auf einem mit tausend Sachen beladenen Tischchen lag, setzte es an den Mund und entlockte ihm einige zitternde, kaum gehauchte Tongebilde, die bald zu verklingen drohten, bald zart anschwellend ineinanderflossen. — „Sehen Sie", rief er, „das ist jenes Hechtgrau, das in das matte Kupferrot übergeht auf dem Wasser, während der Morgenstern noch ungewöhnlich groß funkelt! Es wird heut in dieser Landschaft regnen, denk ich!""

Seltsam ist es, daß mehrfach auch von Blinden berichtet wird, die beim Hören von Musik Farbempfindungen haben. Der Hamburger Musiker Paul Dörken, der mit 13 Jahren erblindete, gab als 36jähriger an, jeder Instrumentalklang, jeder Buchstabe, jede menschliche Stimme, jedes Geräusch, sogar Tast- und Temperaturgefühle seien für ihn mit Farbeindrücken verbunden, und zwar derart deutlich, daß er die Größe der Farbfläche, ihre Umrisse usw. von Fall zu Fall genau beschreiben könne. Durch Versuche ließ sich der Nachweis erbringen, daß Dörken sich die Farben nicht vorstellte, sondern wirklich erblickte, denn es ließ sich ein farbiges Abklingen bei langdauernder Einwirkung feststellen. Den Ton A sah er in allen Tonlagen strahlend gelb, ein andrer Blinder hingegen rostbraun. G war für Dörken grau, C hellblau, E weiß, Es strahlend

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0207
gefördert durch die DFG

dunkelblau oder stahlfarben, B schwarz, Fis dunkelbraun. Merkwürdig war, daß Töne, die durch die vermehrte Quart (Tritonus) voneinander getrennt waren, fast durchweg ungefähr die Komplementärfarbe zueinander aufwiesen[12]).

Die mit solchen Fähigkeiten begabten Menschen haben über den musikalischen Genuß hinaus stets noch einen eigenen optischen, der zuweilen als sehr reizvoll geschildert wird. Ganghofer, der selber stark zum Farbhören neigte, schildert einmal in seinen autobiographischen Mitteilungen, die er 1909 in den „Süddeutschen Monatsheften" veröffentlichte, welchen hohen Genuß ihm die von der Orgelmusik erzeugten Photismen schon in seiner Jugend bereitet haben:

„Wenn er die Messe dirigierte, die Orgel spielte und von seinem unsichtbaren Chorsitz diese herrlichen Klänge auf uns knieende Jungen niederrauschen ließ, da überkamen mich traumhafte, seltsam wogende Stimmungen, die ich nicht schildern kann. Und wenn Herr Kerler mit wechselnden Tonarten phantasierte, bekam oft plötzlich die ganze Kirche vor meinen Augen eine intensive, einheitliche Farbe; alles erschien mir rot oder ährengelb oder in prachtvollem Blau. Das dauerte immer nur wenige Sekunden und verschwamm dann wieder. Meistens sah ich nur eine einzige Farbe, und wenn sie zerflossen war, blieb alles so, wie es in Wirklichkeit war. Doch manchmal, wenn die Tonart, während ich eine Farbe sah, mit raschem Übergang wechselte, verwandelte sich diese Farbe in eine andere, die noch stärker leuchtete. Das war immer so namenlos schön, daß mir ein süßer Schauer durch Herz und Sinne rieselte. — Dieses Farbenschauen meiner Jugend verstärkte sich noch in späteren Jahren. Irgendwelche Gesetzmäßigkeiten in dieser Erscheinung habe ich nicht konstatieren können."

Leider hat Ganghofer nicht angegeben und wohl auch nicht darauf geachtet, welche Farben bei bestimmten Tonarten aufzutreten pflegten. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß gleiche Tonarten und Klangfarben auch stets dieselben Farbempfindungen zur Folge hatten. Bei vielen andren Personen treten jedenfalls derartige Zusammenhänge zutage. Dadurch entwickeln sich sogar Sympathie- und Antipathieempfindungen gegenüber solchen Klängen und Tonarten. Der schon genannte Prof. Michaelis, New York, schrieb mir z. B., daß er u. a. F-dur als blau, E-dur als rot empfinde und es liebe, den Tonarten ein Geschlecht zuzuweisen. Es hieß dann weiter:

„F-dur ist meine Lieblingstonart von je gewesen, so sehr, daß ich bei unbekannten Werken mit fast ängstlicher Spannung nach einem Stück F-dur ausschaue. Das führt manchmal zur Überschätzung solcher Stellen. E-dur ist aber eine starke Konkurrentin; ich bekomme,

[12]) Ebendort, S. 164 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0208
gefördert durch die DFG

wenn ich diese Tonart höre, eine unbestimmte Angst, ich erliege einfach ihrer Schönheit, sie ist mir wie ein geliebtes, schönes Weib, während F-dur ich selbst sein könnte ... Bei gewissen Tonarten habe ich die Vorstellung des Dunklen, wie Es-moll, H-dur, As-dur (daher mir das Adagio der Pathétique-Sonate als Kind immer unheimlich war). Hingegen als sehr hell empfinde ich Fis-dur (auch als eigentliche Loge-Tonart im „Ring") ... Schneidend hell und eiskalt ist Fis-moll für mich usw."

Überaus zahlreich sind die Fälle, daß in ähnlicher Weise Tonarten teils mit Farben verglichen, teils irgendwie mit einem besonderen Charaktereindruck ausgestattet werden. Hat doch selbst ein Beethoven einmal über Klopstocks „Messias" geäußert:

„Er springt so herum und fängt auch immer gar zu weit von oben an; immer maestoso. Des-dur! Nicht? Aber er ist doch groß und hebt die Seele."

Soviel ich weiß, hat Flournoy als Erster sich wissenschaftlich mit den Beziehungen zwischen Tonarten und Farbempfindungen beschäftigt, für die er eine Reihe von Beispielen gegeben hat. Ich selbst habe 1897 in einer Studie über die Charakteristik der Tonarten das Thema weiter ausgeführt, das in der Folgezeit noch mannigfach sonst bearbeitet worden ist. Am häufigsten sind Identifizierungen von C-dur mit Weiß und von E-dur mit gelb oder rot. Man könnte glauben, daß in beiden Fällen berühmte Tonstücke Pate gestanden haben bei diesen Assoziationen: für das C-dur die großartigste Verwendung der Tonart in Haydns Schöpfung „und es ward Licht" und für E-dur der Feuerzauber der „Walküre". Aber man würde damit dem Problem doch nur mangelhaft gerecht werden. Gerade für E-dur liegt lange, bevor der Feuerzauber geschrieben wurde, u. a. durch E. T. A. Hoffmann in den „Kreisleriana" eine seiner z. T. sehr phantastischen Kennzeichnungen vor, die in erstaunlicher Weise ähnliche Empfindungen wiedergeben. Hoffmann definiert nämlich den E-dur-Dreiklang folgendermaßen:

„Sie haben mir eine herrliche Krone gereicht, aber was in den Diamanten so blitzt und funkelt, das sind die tausend Tränen, die ich vergoß, und in dem Golde gleißen die Flammen, die mich verzehrten usw."

Gewiß finden sich derart überraschende Übereinstimmungen bei den Farbzuweisungen an bestimmte Töne, Klangfarben, Tonarten usw. nicht selten. Der Trompetenklang wird z. B. in der Regel mit Rot oder Gelb, derjenige der Flöte mit Blau, des Kontrabaß und Fagotts mit Schwarz oder Dunkelgrau und Dunkelblau identifiziert. Dennoch gibt es hier keine festen Gesetzmäßigkeiten, und die Deutung der die Klänge begleitenden Farben weicht zumeist recht erheblich unter den einzelnen Farbhörern ab. Katz weiß z. B. von einem Frankfurter Herrn S. zu berichten, der das

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0209
gefördert durch die DFG

sonst meist als weiß bezeichnete C-dur als „tiefschwarz“ und als weitaus dunkelste von allen Tonarten[13]) empfand, und Pédrono erwähnt[14]) einen Fall, bei dem die gleiche Melodie in gleicher Tonart auf dem Klavier blau, auf der Klarinette rot und auf dem Harmonium gelb erschien. Die individuellen Unterschiede sind also groß.

Um dies zu beweisen, seien etwa die Ausdeutungen gegenübergestellt, welche die beiden zeitgenössischen russischen Tondichter Skrjabin und Rimski-Korssakow den einzelnen Dur-Tonarten beilegten. Hätte auch Rimski-Korssakow ein Farbklavier konstruiert oder gar dafür komponiert, so hätte er, wie sogleich erkennbar wird, dasjenige Skrjabins bestimmt nicht benutzen können. Folgende Farben wurden von den beiden Musikern den Tonarten zugeschrieben:

| | Skrjabin | Rimski-Korssakow |
|---|---|---|
| C-dur | rot | weiß |
| G-dur | orange-rosa | helles Goldbraun |
| D-dur | grelles Gelb | sonniggelb |
| A-dur | grün | rosa |
| E-dur | blauweiß | dunkles Saphirblau |
| H-dur | blauweiß | stahlblau |
| Fis-dur | grelles Blau | grüngrau |
| Des-dur | violett | warmer, dunkler Ton |
| As-dur | purpurviolett | grauviolett |
| Es-dur | glänzend stahlfarbig | finsteres Graublau |
| B-dur | glänzend stahlfarbig | finsteres Graublau |
| F-dur | rot | grün |

Wenn also hier auch einige leidliche Übereinstimmung vorkommen (D-dur, As-dur), so überwiegen doch die Abweichungen stark und steigern sich vereinzelt sozusagen zur Wahrnehmung der Komplementärfarben (A- und F-dur). Zieht man noch andre Deutungen zum Vergleich heran, so wird man wieder ganz andre Farben hören. Allgemeine Regeln des Farbhörens sind daher unmöglich aufzustellen.

Zuweilen wird auch nur ein Teil der Töne und Tonarten farbig empfunden, andere nicht. So teilte mir Herr Musikdirektor Jodocus Schaaf, Düsseldorf, am 11. Februar 1933 brieflich mit, er verknüpfe nur drei Tonarten mit Farben: E-dur sei für ihn hellgelb, Es-dur marineblau, As-dur grau; alle andren Tonarten seien farblos. Bei den genannten drei sehe er aber die Farben wirklich greifbar vor sich, allerdings bei Es-dur und As-dur nur, wenn er sie in Noten vor sich habe oder sie

---

[13]) Katz, a. a. O., S. 6/7.

[14]) Annales d'oculistique II (1882), 228.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0210
gefördert durch die DFG

nennen höre. Nur E-dur empfinde er im gehörten Klange als deutlich gelb, und zwar bereits seit seiner Knabenzeit.

Um zu derartigen Erscheinungen die richtige Einstellung zu gewinnen, wollen wir nicht vergessen, daß wir ja ganz allgemein Tonarten mit vielen Vorzeichen als stark „gefärbte" Tonarten bezeichnen. Wenn hier der Begriff „Färbung" auch anders gemeint ist, als es sonst in obigen Beispielen der Fall war, so ist die Allgemeinverständlichkeit des Ausdrucks doch auffällig genug. Daß die Empfindung, Tonarten mit vielen Vorzeichen seien stark „gefärbt", rein gefühlsmäßig begründet ist und keiner objektiven Wahrnehmung entspricht, versteht sich von selbst: lediglich das optische Notenbild, nicht der Klang selbst ruft ja jene Empfindung hervor, daß viele Vorzeichen der Tonart nach der einen oder andren Seite einen besonders lebhaften Charakter verleihen.

Es kann aber festgestellt werden, daß in der Tat die Tonarten mit 5, 6 oder gar 7 Vorzeichen mit Vorliebe zur Schilderung starker Affekte, sei es nach der glänzenden und freudigen, sei es nach der tragischen und düsteren Seite verwendet werden. Des-dur ist von jeher die beliebteste Tonart der wirksamen „Salonstücke" für Klavier, der prunk- und klangvollen Schilderungen (Walhallmotiv, Einzug der Götter in Walhall, Sindings Frühlingsrauschen, Sanctus und Hosanna in Berlioz' effektvollem Requiem, Adagio der 8. Sinfonie Bruckners, Weylas Gesang von Hugo Wolf u. a.). Ähnlich hat Anschütz darauf aufmerksam gemacht (a. a. O., S. 172, Anm. 3), „daß die Tonart H-dur in der Musik nicht nur selten, sondern auch ausschließlich (bei großen Meistern) an Stellen mit ‚Ausnahmecharakter' verwendet ist". In dieser allgemeinen Formulierung möchte ich die Behauptung zwar nicht unterschreiben und hinter das Wort „ausschließlich" ein Fragezeichen setzen; denn den mannigfachen Fällen, wo in der Tat eine besonders starke Gefühlserregung durch das H-dur symbolisiert wird (Isoldes Liebestod, Karfreitagszauber im Parsival, Zarathustras Anblick des Übermenschen in Rich. Strauß' „Also sprach Zarathustra") steht doch eine nicht kleine Zahl von Beispielen gegenüber, wo von derart gesteigerten Gefühlen nicht wohl die Rede sein kann (Mittelsatz in Beethovens Es-dur-Konzert, vorletzte Szene des Freischütz, Einzug der Gäste auf der Wartburg, Sommernacht in den „Meistersingern", Schuberts „Böse Farbe", mehrere Lieder Rob. Schumanns, letzter Teil des 1. Satzes in Tschaikowskis Sechster Sinfonie, „Auf blumigen Wiesen" in Strauß' Alpensinfonie u. a.). Dennoch liegt der Anschütz'schen Bemerkung zweifellos eine an sich richtige Beobachtung zugrunde.

Hat doch selbst ein Beethoven die mit vielen Vorzeichen ausgestatteten Tonarten als „grell" empfunden und gelegentlich geäußert:

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0211
gefördert durch die DFG

„Wenn ich den Pizarro dort, wo er seine verruchten Anschläge dem Kerkermeister offenbart, in grellen Tonarten (auch in Gis-dur) singen lasse, so liegt der psychische Grund in seiner individuellen Charakteristik“,

und an andrer Stelle hat er, wie wir hörten (vgl. S. 199) vom Maestoso-Charakter des Des-dur gesprochen.

Am stärksten ausgeprägt erscheint die sehr weit verbreitete Neigung der Komponisten, tiefste Trauer, herbstes Leid und furchtbarstes Grauen durch B-Tonarten des Mollgeschlechts mit vielen b-Vorzeichen auszudrücken. Chopins Trauermarsch, Brahms' Trauermarsch im „Deutschen Requiem“, die Trauermusik im 3. Akt des Parsival sind in B-moll komponiert, Beethovens Trauermarsch in op. 26 gar in As-moll. Nicht unzutreffend meint Stephani (a. a. O., S. 140): „Die Schatten, die Es-moll verbreitet, weisen die leisen Umrisse einer Heldengestalt auf, der Unheil droht“ (Schumanns Manfred, Vorspiel zur Götterdämmerung, Loewes Edward-Ballade). Wenn der alte Schubart Es-moll als die eigentliche Gespenster-Tonart bezeichnete, so wird man an diese Kennzeichnung erinnert, sobald im „Parsival“ die bläulich umschimmerte Kundry, von Klingsor beschworen, unter Es-moll-Klängen heraufsteigt. Für die sehr starke Häufung der b-Vorzeichen zur Erzielung tragischer Gefühle besonders typisch scheint mir der große Kenner der Effekte Verdi zu sein. Die unheimliche Schlußszene der Aida steht in Ges-dur, der grausig-jähe Abschluß des Troubadour in Es-moll, die „schaurigen Klänge“ des Sterbechors im 4. Akt derselben Oper sind in As-moll komponiert, enthalten aber Ausweichungen bis nach Fes-dur und Des-moll! Ebenso bringt Brahms' „Deutsches Requiem“ im Trauermarsch Ausweichungen bis Fes-dur.

Doch kehren wir nach diesen abschweifenden Betrachtungen über eine Färbung der Tonarten, die sich nur im Notenbild kundgibt, wieder zu den echten Farbempfindungen bei musikalischen Eindrücken zurück. Vorher nur noch eine ergänzende Notiz!

Der Vollständigkeit halber sei nämlich erwähnt, daß hier und da auch umgekehrt optische Eindrücke in Musik übersetzt werden, nicht nur von berufsmäßigen Komponisten, sondern auch von Laien. Nussbaumer hat z. B. folgende Äußerung seines Bruders, eines Goldschmieds in Vicenza, aufgezeichnet[15]):

„Wenn ich ein Maler und Tonkünstler wäre, so würde ich Farben machen können genau für alle verschiedenen Töne und Töne finden für alle Farben, alle möglichen Mißtöne eingeschlossen.“

Daß auch Empfindungen anderer Sinne als des optischen ins Musi-

[15]) Wiener Medizinische Wochenschrift, Bd. 23 (1873), S. 31.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0212
gefördert durch die DFG

kalische übersetzt werden können, lehrt eine Äußerung E. T. A. Hoffmann's in den „Höchst zerstreuten Gedanken über Musik“:

„Der Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonderbarer, magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich versinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann, wie aus weiter Ferne, die anschwellenden und wieder verfließenden tiefen Töne des Bassetthorns.“

Mit einem besonders schönen Beispiel dieser Art, das durch die Person des im allgemeinen nur wenig musikalischen, genialen Gewährsmanns besonders reizvoll ist, sei dieser Absatz geschlossen. Als Bismarck sich 1847 verlobt hatte, schrieb er seiner Braut einst die eines Dichters würdigen Worte:

„Oh, wenn ich Keudell wäre, ich spielte jetzt den ganzen Tag, und Töne trügen mich über Oder, Rega, Persante, Wipper. Ich dachte mir, Du spieltest C-dur, wenn der hohle Tauwind durch die dürren Zweige der Linden heult, und D-moll, wenn die Schneeflocken in phantastischem Wirbel um die Ecken flogen.“

### 3. Musikphantome

Während also bei einer bestimmten Gattung von Menschen starke musikalische Eindrücke zu Farbenempfindungen Anlaß geben, werden andere Personen angeregt, die Töne der Musik in Gestalten, Landschaften, ja in ganze dramatische Szenen zu übersetzen, die sie vor ihrem inneren Auge automatisch sich abrollen sehen. Selbstverständlich können beide Arten von Empfindungen auch zusammen vorkommen. Ganghofer, von dessen lebhaften Photismen bei Orgelmusik wir bereits hörten, stellte einen solchen Typus dar, wenn auch bei ihm die Farbempfindung stark überwog. Er sagt von sich selbst[16]):

„Wenn ich Wagners „Rheingold“ höre, kommt immer ein Augenblick, in dem das ganze Bild der Bühne für mehrere Sekunden von einem brennenden Goldgelb überflossen wird. Und spiele ich mit meinen Kindern das erste Trio von Haydn, so erscheint mir das Notenblatt gegen Ende des ersten Satzes in einem matten Rotviolett, das sich, wenn wir ohne Unterbrechung gleich das Adagio cantabile beginnen, in ein tiefes Stahlblau verwandelt. Im Allegro non troppo der C-moll-Sinfonie von Brahms, die ich bis jetzt 3 oder 4mal hörte, sah ich jedesmal das gleiche Scharlachrot, und einmal sah ich in dieser Farbe eine weite Himmelsferne mit langgestreckten, in Scharlach brennenden Wolkenzügen, über die eine hohe, in tiefes Rot gekleidete Frauengestalt wie schwebend dahinglitt. Alle leidenschaftlich empfundene Musik verwandelt sich für mich in Bilder, die ich sehe, während ich die Musik

[16]) Süddeutsche Monatshefte 1909, S. 66 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0213
gefördert durch die DFG

für Sekunden und Minuten nicht mehr zu hören glaube. Am häufigsten und stärksten kommen für mich solche Bilder und Farben bei Schumann und Beethoven. Früher war' s auch bei Wagner so."

Robert Schumann schilderte den Eindruck, den ein Trio von Hiller auf ihn machte, folgendermaßen:

„Einige Minuten lang war mir's, als ständ' ich in höchst amerikanischen Urwäldern unter riesenblättrigen Pflanzen mit darum geringelten Schlangen und darüber wehenden Silberfasanen, zu so speziellen Bildern regt das Trio durch die Ungewöhnlichkeit an."

Und Tieck äußert in den „Phantasien über die Kunst" über „anschauliche Bilder", die „in den Tönen herumschwimmen":

„Oft siehst du Sirenen auf dem holden Meeresspiegel schwimmen, die mit den süßesten Tönen zu dir hinsingen; dann wandelst du wieder durch einen schönen sonnenglänzenden Wald, durch dunkle Grotten, die mit abenteuerlichen Bildern ausgeschmückt sind; unterirdische Gewässer klingen in dein Ohr, seltsame Lichter gehn an dir vorüber."

In einem als Materialsammlung recht guten, in den theoretischen Schlußfolgerungen freilich mit großer Vorsicht zu genießenden Werk hat Ruths 1898 derartige durch Musik erzeugte Wahrnehmungen von farbigen Landschaften und Szenen mit einem treffenden Ausdruck „Musikphantome" genannt. Derartige Erscheinungen waren ebenfalls lange, bevor die Wissenschaft darauf aufmerksam wurde, bekannt. Gerade auch manche wenig musikalischen Menschen neigen zu einer solchen „Übersetzung" musikalischer Eindrücke in die Gesichtssphäre, ja sie empfinden die wahrgenommenen optischen Bilder, die sich, wie in einem Kaleidoskop, ganz von selbst vor ihrem Auge gestalten, zuweilen als Hauptreiz in einem Konzert.

Als ein Gewährsmann kann hier Goethe zitiert werden. Am 12. Januar 1827 äußerte er sich über ein Konzert, dem er beigewohnt hatte:

„Das Allegro hatte Charakter. Dieses ewige Wirbeln und Drehen führte mir die Hexentänze des Blocksbergs vor Augen, und ich fand also doch eine Anschauung, die ich der wunderlichen Musik supponieren konnte."

Es liegt auf der Hand, daß die gesamte Kategorie der sogenannten Programmusik bis zu einem gewissen Grade auf solche Übersetzung ins optische Bild spekuliert, zumindest in ein vorgestelltes. Wenn Beethoven in der „Pastorale" oder Wagner im „Waldweben" den deutschen Wald musikalisch malen, wenn Grieg in der Peer Gynt-Suite den Morgen im norwegischen Hochgebirge oder den Meeressturm an der norwegischen Schärenküste schildert, wenn Liszt das Schreiten des Heiligen Franziscus über die Wogen illustriert, und in zahllosen ähnlichen Fällen wünscht der Komponist ja geradezu die Veranschaulichung der Musik

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0214
gefördert durch die DFG

durch das optische Bild. Recht oft nun wird dieses Bild aber nicht nur vorgestellt, sondern wirklich wahrgenommen, und es spielt sich eine Szene ohne Zutun des Willens des Beschauers vor seinem geistigen, ja vereinzelt sogar halluzinatorisch vor seinem körperlichen Auge ab.

Heinrich Heine pflegte im Konzert sehr oft liebliche oder tragische Szenen zu erleben, die er optisch wahrnahm. In den „Florentinischen Nächten" schildert er z. B., wie das Geigenspiel des musikalischen Hexenmeisters Paganini auf ihn wirkte[17]):

„Paganini brachte mir mit jedem Striche seines Bogens auch sichtbare Gestalten und Situationen vor die Augen, erzählte mir in tönender Bilderschrift allerlei grelle Geschichten, ließ gleichsam vor mir ein farbiges Schattenspiel hingaukeln, worin er selber immer mit seinem Violinspiel als die Hauptperson agierte. Schon bei seinem ersten Bogenstrich hatten sich die Kulissen um ihn verändert: er stand mit seinem Musikpult plötzlich in einem heitern Zimmer, welches lustig unordentlich dekoriert, mit verschnörkelten Möbeln im Pompadourgeschmack: überall kleine Spiegel, vergoldete Amoretten, chinesisches Porzellan, ein allerliebstes Chaos von Bändern, Blumengirlanden, weißen Handschuhen, zerrissenen Blonden, falschen Perlen, Diademen und sonstigem Götterflitterkram, wie man dergleichen im Studierzimmer einer Primadonna zu finden pflegt. Paganini hatte sich ebenfalls, und zwar aufs allervorteilhafteste verändert: er trug kurze Beinkleider von lilafarbigem Atlas, eine silbergestickte weiße Weste, einen Rock von hellblauem Samt mit goldumsponnenen Knöpfen. ... Endlich glaubte ich gar wie Jubel der Befreiung zu vernehmen, und aus den roten Blutwellen sah ich hervortauchen die Häupter der entfesselten Dämonen: Ungetüme von fabelhafter Häßlichkeit, Krokodile mit Fledermausflügeln, Schlangen mit Hirschgeweihen, Affen bemützt mit Trichtermuscheln, Seehunde mit patriarchalisch langen Bärten, Weibergesichter mit Brüsten an der Stelle der Wangen, grüne Kamelsköpfe, Zwittergeschöpfe von unbegreiflicher Zusammensetzung, alle mit kaltklugen Augen hinglotzend und mit langen Flotztatzen hingreifend nach dem fiedelnden Mönche ..."

Hier haben wir ein Musikphantom in Reinkultur vor uns, wobei schwer zu sagen ist, wo sich die Grenze zwischen vorgestelltem und wirklich geschautem Bild befindet.

Die neuen wissenschaftlichen Untersuchungen solcher Musikphantome haben sich bemüht, die Ursachen, so gut es geht, klarzustellen. In mäßigem Umfang ist dies auch gelungen. Wehofer hat z. B. bei entsprechenden Versuchen Folgendes ermittelt:

---

[17]) Cotta-Ausgabe, Bd. 8, S. 36 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0215
gefördert durch die DFG

„Ich ließ die Farben in vollen Fluß geraten oder die ornamentalen Bilder sich entwickeln, dann brach ich die Beobachtung plötzlich ab und ‚schaltete um' auf Tonperzeption. Da fand ich denn heraus, daß wirklich jedes Instrument, während es spielt, farbige Gestalten entsendet, und daß alle Farbfiguren in der Weise ihrer Bewegung sich nach dem Rhythmus richten, ihre Farben aber entsprechen dem Klange des Instruments. ... Ich habe gefunden, daß ein Klarinettentriller ein geschlängeltes Zickzackband, ungefähr von gelblichgrüner Farbe, durch das Ornamentgewebe zeichnete, ein sanfter, getragener Satz von Waldhörnern malte einen Wolkenzug aus Ultramarin in seinen weichsten Tönen hinein, und ein Flötenmotiv gab ein anmutig verschlungenes, zartes Gebilde vom milden Blau des lichten nördlichen Himmels. ... Im Höhepunkt eines wunderschönen (Mozartschen) Satzes fügte sich ein farbiges Gebilde zusammen von einer so unerhörten Feinheit und Pracht des Details, das Ganze dabei von einem wirklich himmlischen Glanz übergossen, daß mir unwillkürlich der Ausdruck in den Sinn kam: ‚Ein esoterisches Zeichen!' ... Der Eindruck dieser unvergleichlich schönen Lichtfigur wird mir niemals aus der Erinnerung schwinden, und jenen Moment, wo ich sie sah, werde ich immer zu den kostbarsten Augenblicken meines Lebens zählen."

Ein ähnliches und doch auch wieder völlig andersartiges Beispiel hat Bleuler an sich selbst beobachtet:

„Eines Morgens, nachdem ich eben durch meine Uhr geweckt worden war, schlummerte ich wieder ein, als die Uhr nochmals einen lauten und in unmittelbarer Folge einen leisen Schlag tat. Von diesem Geräusch erwachte ich wieder. Während des Erwachens aber gab mir ein Photisma, das aus einem größeren Lichtfleck mit einem kleineren Anhängsel bestand, Anlaß, die Geschichte von Äneas, der mit seinem Knaben an der Hand aus dem Brande von Troja floh, in etwas umgestalteter Weise zu träumen. ... Ich hatte das ganz bestimmte Gefühl, daß das Photisma die Grundlage des Traumes war ..."

Diese Beziehung zum normalen Traumleben ist recht belehrend. Darf man doch wohl auch die Musikphantome als eine Art von Wachtraum betrachten: wie unsre Nachtträume unabhängig von unsrem Willen sich gestalten, so spielt sich die „Handlung" der Musikphantome unbeeinflußt vom menschlichen Wollen ab.

Ruths hat in seinem genannten Werk eine große Zahl von Beispielen für Musikphantome geliefert, auf die hiermit verwiesen sei. Ein einziges sei herausgegriffen. Die Musikphantome, die das As-dur-Adagio der Beethovenschen Pathétique-Sinfonie in einem Fall erweckte, sind folgendermaßen geschildert:

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0216
gefördert durch die DFG

„Durch den ganzen Satz hält ein Landschaftsbild an, stets von demselben Charakter und in den Hauptmomenten ziemlich feststehend. Insbesondere Blumen, Wasser und Himmel, aber stets in wechselvollem Detail. Da sehe ich ein Stück Wasser, eine Welle geht auf, sie kräuselt sich immer mehr, sie bekommt einen Stoß, als wäre sie zurückgeworfen. Andere Bilder tauchen auf, bald stehe ich am Wasser, bald im Wald, bald liege ich am Boden. Hier tauchen rote Tulpen auf, dort rote Rosen, dort ein Farnkraut. Das Farnkraut wird immer höher, aber keineswegs ins Unendliche. Dahinter sehe ich jetzt einen hellgrünen Baum, der sich vom blauen Himmel abhebt."

Es ist ohne weiteres verständlich, daß Poeten durch derartige Gesichtsbilder angeregt werden können, ihr dichterisches Schaffen erfolgreich zu gestalten und Gedankenembryonen, die in ihnen schlummern, zum Leben zu bringen. Alfieri hat von sich einmal bekannt:

„Mein Geist, mein Herz und mein Verstand werden durch nichts so heftig und unermeßlich angeregt als durch Töne, überhaupt und insbesondere durch die Stimmen der Altisten und der Sängerinnen. Nichts weckt in mir mehr und mannigfaltigere und schrecklichere Leidenschaften. Fast alle meine Trauerspiele sind entweder beim Anhören von Musik oder wenige Stunden hernach von mir konzipiert worden."

Bestimmter noch lautet die Aussage Otto Ludwigs, der in ähnlicher Weise durch Musik beeinflußt wurde. In seinem Buch „Shakespeare-Studien" (1874) spricht er hierüber in dem Kapitel „Das Farben- und Formenspektrum" (S. 303):

„Erst bloße Stimmung, zu der sich eine Farbe gesellte, entweder ein tiefes, mildes Goldgelb oder ein glühendes Karmoisin. In dieser Beleuchtung wurde allmählich eine Gestalt sichtbar, wenn ich nicht sagen soll, eine Stellung, das heißt, die Fabel erfand sich, und die Erfindung war nichts anderes als das Entstehen und Fertigwerden der Gestalt und Stellung. Aber diese war so sehr Hauptsache, d. h. eine genau begrenzte lebendigste Anschauung eines Menschen in einer gewissen Stellung, daß, sowie das mindeste daran unbestimmt wurde, meine Fabel und mein Interesse daran sich verwirrten, und ich selber nicht mehr wußte, trotz möglichst detailliert aufgeschriebenen Planes, was ich wollte, wo dann, wenn ich mich zum Arbeiten zwang, die Einzelheiten für sich selbst sich in das einzelne zerfaserten, und eine Menge Details hereinscholl in üppiger Anarchie. Jenes Farben- und Formenspektrum, welches mich, solange es in klarster Sinnlichkeit bestand, in jedem Augenblick und in den heikelsten Umgebungen und Beschäftigungen wie eine Mauer umschwebte und mein ganzes Wesen in Aufregung setzte, in einen Zustand, ähnlich dem einer Schwangeren der Geburt nahe und in der Geburtsarbeit, ein Liebend-Festhalten und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0217
gefördert durch die DFG

doch Hinausdrängen deß, was vom eigenen Wesen sich losgelöst hat, Ding für sich selbst geworden ist. ... Der Erbförster, die Judith und Lea, auch selbst die Heiterethei schwebten mir in solchen Anschauungen vor ... Beim Anhören einer Beethovenschen Sinfonie stand das Bild plötzlich vor mir, in glühend karmoisinem Lichte, wie in bengalischer Beleuchtung, eine Gestalt, die mit ihrer Gebärde im Widerspruch, ohne daß ich noch wußte, wer die Gestalt noch was ihr Tun sei. Das wurde mir erst allmählich klar, wie die Fabel entstand, wobei mein Wille und alle bewußte Tätigkeit sich passiv verhielten."

Psychologisch noch reizvoller ist die Tatsache, daß durch bestimmte Musikstücke, die früher einmal vernommen wurden, aus dem Unterbewußtsein langvergessene Gedanken- und Erinnerungsketten wieder erweckt werden können, und zwar durchaus automatisch, ohne daß eine Absicht oder ein Wille damit verbunden zu sein brauchen.

So hat Langenbeck in einer wertvollen Arbeit über Synopsien folgenden Fall mitgeteilt, den er an sich selbst beobachtete:

„Wie wirksam derartige Assoziationen sein können, wurde mir klar, als ich nach einem Umzuge zufällig ein Klavierstück, das ich seit früher Jugendzeit nicht mehr in der Hand gehabt hatte, auffand und nach etwa 15jähriger Pause wieder spielte. Plötzlich, mitten im Stück, hörte ich gerade ganz nebensächliche Bemerkungen von Mitschülern, an die ich beim Üben zurzeit gedacht hatte und die später vollständig in Vergessenheit geraten waren."

Wenn unsre schöne Literatur heute über Grillparzer's Medea-Drama verfügt, so haben Ideenassoziationen, die durch Musik hervorgerufen wurden, dabei ein ausschlaggebendes Verdienst gehabt. Der Dichter schildert in seiner Selbstbiographie, wie er 1818, mit dem zur Hälfte schon im Geiste ausgearbeiteten Medea-Plan beschäftigt, durch den Freitod der Mutter, eine nachfolgende Italienreise, Krankheit und häusliche Widerwärtigkeiten dieser dichterischen Gedankenwelt wieder vollkommen entfremdet wurde, so daß er, als er übers Jahr den Plan wieder aufnehmen wollte, zu seinem Schrecken erkannte, er habe alles wieder vergessen, was er sich schon zurechtgelegt hatte. Dann aber heißt es weiter:

„Während ich in meiner Erinnerung fruchtlos suchte, stellte sich etwas Wunderbares ein. Ich hatte in der letzten Zeit mit meiner Mutter häufig Kompositionen großer Meister, für das Klavier eingerichtet, vierhändig gespielt. Bei allen diesen Sinfonien Haydn's, Mozart's, Beethoven's dachte ich fortwährend auf mein Goldenes Vlies, und die Gedankenembryonen verschwammen mit den Tönen in ein ununterscheidbares Ganzes. Auch diesen Umstand hatte ich vergessen ... Da ereignete es sich nun, daß, wie wir auf jene Sinfonien geraten, die ich mit meiner Mutter gespielt hatte, nun alle Gedanken daraus wieder

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0218
gefördert durch die DFG

zurückkamen, die ich bei jenem ersten Spiel halb unbewußt hineingelegt hatte. Ich wußte auf einmal wieder, was ich wollte, und wenn ich auch den eigentlich prägnanten Standpunkt der Anschauung nicht mehr rein gewinnen konnte, so hellte sich doch die Absicht und der Gang des Ganzen auf. Ich ging an die Arbeit, vollendete die Argonauten und schritt zur Medea."

Man wird schwerlich bestreiten können, daß derartige seelische Vorgänge zu den Musikphantomen gezählt werden dürfen, wenn es sich auch um eine ganz andere Kategorie, als es die zuerst betrachteten waren, handelt. Während jene in der Weise entstehen, daß Musik völlig neuerfundene, farbig eingekleidete Gestalten und Szenen ohne Zutun des Betrachters vor seinem Auge auftauchen und sich bewegen läßt, stellen die wesentlich selteneren Vorkommnisse, wie sie Grillparzer und Langenbeck mitgeteilt haben, Wiederbelebungen vergessener Gedankenbilder aus dem Unterbewußtsein dar, die rein zufällig einmal mit dem jeweiligen Musikstück verbunden worden sind, wobei das farbige Element keine oder nur eine ganz untergeordnete Rolle spielt. Dennoch handelt es sich um zwei seelische Prozesse, die sicher eng verwandt miteinander und psychologisch auf die gleiche Linie zu bringen sind.

### 4. Die Musik als Weckerin unterbewußter Erinnerungen

Gerade von der zweiten Kategorie dieser Musikphantome führt nun eine Brücke zu einem andren seelischen Vorgang, der sehr viel einfacher und sicher weit verbreitet, dennoch aber bisher m. W. wenig beachtet worden ist. Es können nämlich durch irgendwelche Musikstücke interessante Ideenassoziationen ausgelöst werden, die nur durch manchmal recht komplizierte und schwer durchschaubare Gedankenketten mit dem musikalischen Eindruck zusammenhängen und die dennoch urplötzlich nach Art der Musikphantome vor dem geistigen Auge auftauchen.

Seit Jahrzehnten habe ich an mir selbst bei Gelegenheit Beobachtungen über solche Ideenassoziationen komplizierterer Art angestellt, die sich beim Hören bestimmter Musikwerke einfanden, am häufigsten wenn ich selbst am Klavier saß und in ausgeruhtem Zustande die Gedanken „spazierengehen lassen" konnte. Dabei haben sich nicht selten Erscheinungen gezeigt, die der von Grillparzer und Langenbeck wahrgenommenen Erfahrung glichen, wenngleich ihr Charakter doch wieder ein anderer war. Am besten wird durch eine Anzahl von charakteristischen Beispielen klargemacht werden, wie der Prozeß sich abspielte. Ich gebe nur eine kleine Auswahl aus einer viel größeren Fülle von ähnlichen Erlebnissen, und zwar solche, die ich unmittelbar nach dem gehabten Eindruck sofort notierte, so daß ich sie als zuverlässigen Beleg zu benutzen vermochte.



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0219
gefördert durch die DFG

1. Am 11. Mai 1907 spiele ich den ersten Satz der Tschaikowski'schen Sechsten Sinfonie in H-moll (der Pathetischen). Das wunderschöne, herabsteigende Thema des zweiten Teils, das erst in D-dur und später in H-dur erklingt, läßt vor meinem Geiste plötzlich Gemälde Werestschagins vom Winterfeldzug 1812 auftauchen, die ich nur einmal 9 Jahre zuvor, am 6. Februar 1898, gesehen habe und die auf mich einen tiefen Eindruck gemacht hatten. Ein innerer Gefühlszusammenhang bestand natürlich in keiner Weise. Der Grund der Assoziation war lediglich darin zu suchen, daß sowohl Tschaikowski wie Werestschagin Russen waren. — Am gleichen Tage sehe ich eine Spreewaldlandschaft vor mir, als ich das Studentenlied „Die ganze Weltgeschichte" spiele. Der Grund der Assoziation ist mir anfangs völlig unbegreiflich. Erst nach geraumer Zeit wird er mir klar: ich hatte jenes Studentenlied 9 Jahre vorher, am 26. Juni 1898, auf einer Studentenkneipe mitgesungen, 4 Tage vor dem Antritt meiner ersten Fahrt in den Spreewald.
2. Am 4. Oktober 1931 spiele ich auf dem Klavier Brahms' „Sapphische Ode". Dabei sehe ich mit einem Male die Brockenkuppe in der Erinnerung vor mir. Der Zusammenhang ist mir unverständlich, bis mir einfällt, daß ich am 12. Oktober 1897 an einem stürmischen Tage ins Fremdenbuch des Brockens ein kurzes Gedicht im sapphischen Versmaß eingetragen hatte.
3. Am 1. Januar 1935 spiele ich Humperdincks „Rheinlied". Bei einer Ausweichung nach G-moll denke ich intensiv an Hannover. Wieder ist der Grund der Assoziation anfangs völlig unklar, bis ich daran denke, daß ich bei einem Kirchenkonzert der Berliner Liedertafel in Hannover am 25. August 1924 das Kaun'sche „Requiem" mitgesungen hatte, dessen wirkungsvollster Chorsatz in G-moll steht. — Am gleichen Tage spiele ich eine Vertonung von Lenaus „Drei Zigeunern". Wiederholt während des Spielens sehe ich Landschaften der Insel Usedom vor mir, bis mir diese Beobachtung so auffällt, daß ich darüber nachdenke. Grund: Bei einer Wanderung von Wolgast nach Zinnowitz war ich im Abenddunkel des 26. Mai 1901 an einem Zigeunerlager vorbeigekommen.
4. Am 30. Januar 1935 taucht während des Spielens von „Wotans Abschied" das Bild der Gegend von Schreiberhau vor mir auf. Den Zusammenhang ermittele ich erst nach langem Nachdenken: am 23. September 1912 hatte ich zwischen Hermsdorf und Schreiberhau in der „Sagenhalle" die Rübezahlbilder von Hermann Hendrich besichtigt, unter dessen Gemälden zum „Ring des Nibelungen" am Drachenfels im Siebengebirge später die Darstellung der schlafenden Walküre und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0220
gefördert durch die DFG

des Feuerzaubers als einer im Alpenglühen erstrahlenden Bergkuppe mir besonders gut gefallen hatte.

5. Am 7. Februar 1935 höre ich im Rundfunk den alten Berliner Schlager „Wir sind die Sänger von Finsterwalde“ spielen und muß dabei an Zar Alexander I. denken. Der Grund ist in meinem ersten Aufsatz angedeutet (Bd. 36 S. 16 mit Berichtigung). Genau 14 Tage zuvor hatte ich beim vierhändigen Spielen auf dem Klavier mit meinem Sohn wahrgenommen, daß Schuberts dritter Heroischer Marsch D-dur taktelang die Melodie der „Sänger von Finsterwalde“ enthielt, und ihm bald hernach, als wir Schuberts Trauermarsch auf den Tod des Zaren Alexanders I. spielten, erzählt, es scheine auf Grund sowjetischer Aktenpublikationen aus dem Geheimarchiv des Zaren jetzt festzustehen, daß jener Zar nicht am 1. Dezember 1825 in Taganrog gestorben, sondern, von religiösen Skrupeln gepeinigt, als Einsiedler aus der Welt verschwunden und erst am 3. Februar 1864 als 86jähriger bei Tomsk gestorben ist, so daß Schubert einen Trauermarsch für einen Mann geschrieben hat, der erst 35 Jahre nach ihm selber starb.
6. Am 22. Februar 1936 höre ich im Kino nach langer Zeit wieder einmal die „Wacht am Rhein“ spielen und sehe gleichzeitig die Gegend zwischen Trossingen in Württemberg und dem Lupfen-Berg der Alb vor mir. Der Grund ist anfangs unverständlich. Dann fällt mir ein, daß ich auf einer Wanderung von Trossingen zum Lupfen am 13. Mai 1923 in Thalheim das Denkmal Schneckenburgers, des Dichters der Wacht am Rhein, gesehen hatte, der hier 1819 geboren wurde.
7. Am 24. Mai 1942 höre ich die Musik des „Wilhelmus von Nassauen“ und muß gleichzeitig intensiv an die Gegend von Misdroy denken. Den Grund der Assoziation habe ich trotz wiederholten Nachdenkens nicht ermitteln können.

Bei allen diesen und zahllosen ähnlichen Wahrnehmungen, die sicher schon viele Leser gemacht haben werden, handelt es sich selbstverständlich um keine eigentlichen Musikphantome, aber doch um einen sehr ähnlichen seelischen Prozeß, bei dem ebenfalls eine frei sich ergehende Phantasie traumartige Bilder unter dem Einfluß musikalischer Eindrücke vor dem geistigen Auge erstehen läßt. Das Erwecken alter Gedanken aus dem Unterbewußtsein durch die Töne ist in beiden Fällen ein Hauptcharakteristikum der beiden Erscheinungen.

### 5. Schöpferische musikalische Inspiration

Es mag mit derartigen Tatsachen zusammenhängen, daß gar manche berühmte Dichter durch musikalische Eindrücke am leichtesten in eine schöpferische Stimmung zu geraten pflegten. Wir hörten schon oben (S. 207 f.) die Selbstzeugnisse eines Otto Ludwig und Alfieri über die Wir-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0221
gefördert durch die DFG

kungen der Musik und der durch sie hervorgerufenen Farbempfindungen auf ihr poetisches Schaffen. Ähnliche Zeugnisse besitzen wir auch sonst.

So erklärte Schiller in einem Brief an Goethe, seiner dichterischen Inspiration gehe immer eine „musikalische Gemütsstimmung“ voraus, und sein Jugendfreund Andreas Streicher, der Begleiter auf seiner Flucht von der Karlsschule, berichtet von ihm in seiner Schrift „Schillers Flucht“:

> „daß er durch Anhören trauriger oder lebhafter Musik außer sich selbst versetzt wurde und daß es nichts weniger als viele Kunst erforderte, durch passendes Spiel auf dem Klavier alle Affekte in ihm aufzureizen.“

Von Hebbel berichtet sein Biograph Kuh: „Das entstehende Gedicht kam ihm immer mit einer Melodie“. Und Heinrich v. Kleist, der selbst hochmusikalisch war, hat im August 1811 in einem Briefe den Ausspruch getan:

> „Ich habe von meiner frühesten Jugend an alles allgemein, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind.“

Auch von Leonardo da Vinci, Bacon und Milton ist bekannt, daß sie sich gern durch Musik zu ihren Schöpfungen inspirieren ließen, und der bedeutende Kanzelprediger Bourdalone pflegte sich selber durch Spielen auf der Violine in die rechte Stimmung zu versetzen, um eine neue, wirksame Predigt vorzubereiten.

Diese und ähnliche beachtliche Zeugnisse hat die Schrift von Rahmer gesammelt, die daraufhin sogar einen engen Zusammenhang zwischen musikalischem Eindruck und poetischem Schaffen konstruieren wollte.

Wie nun die Dichter durch musikalische Anregungen befruchtet werden können, so werden auch Komponisten nicht selten durch akustische oder auch optische Eindrücke sowie starke körperliche Reize, Gemütsbewegungen usw. auf schöpferische Gedanken geführt. Richard Wagner ärgerte sich über die Störungen, die von den Geräuschen einer nahen Schmiede ausgingen, und wurde schließlich von ihnen zur Erfindung des Schmiedemotivs im „Ring des Nibelungen“ angeregt, und der tiefe Eindruck, den am 10. April 1857, dem Karfreitagsmorgen, die schöne Landschaft bei Luzern auf ihn machte, spiegelte sich noch fast ein Vierteljahrhundert später in seinem Schaffen wieder, als er den Karfreitagszauber im „Parsifal“ schrieb. Durch welchen ärgerlichen Gemütseindruck Beethoven zu seinem Rondo „Die Wut um den verlorenen Groschen“ angeregt wurde, sagt der Titel des Stückes eindringlich genug. Mendelssohn gab das Plätschern der Wellen im sanftbewegten

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0222
gefördert durch die DFG

nordschottischen Meer vortrefflich wieder durch das ungemein charakteristische H-moll-Hauptthema seiner „Hebriden-Ouverture“. In hübschen Filmen wurde in den letzten Jahren vorgeführt, wie Johann Strauß Vater während einer Gerichtsverhandlung durch das nervöse Fingertrommeln seines Gegners Lanner zum Radetzky-Marsch angeregt wurde, und ein andermal, wie der vom Theaterdirektor Jauner zum Zwecke des Komponierens eines noch fehlenden Marsches eingesperrte Franz von Suppé in seiner Wut auf dem Klavier herumpaukte und dabei, ohne es selbst zu merken, das Motiv fand, aus dem er dann, von Jauner ermuntert, den famosen Fatinitza-Marsch schuf. Ob diese beiden Vorkommnisse historisch sind oder nicht, entzieht sich meiner Kenntnis. Die Möglichkeit, daß die Dinge sich so abgespielt haben, wie der Film es zeigte, ist ohne weiteres gegeben.

Die Anregungen, welche die Schöpferkraft des großen Musikers inspirieren, können fast unbegrenzt zahlreich und mannigfaltig sein. Wir besitzen viele Zeugnisse, die dies bestätigen. Mozart z. B. gab in einem von seinem Biographen Jahn mitgeteilten Briefe an[18]):

> „Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen oder nach guter Mahlzeit, beim Spazieren und in der Nacht, wenn ich nicht schlafen kann, da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. Woher und wie — das weiß ich nicht, kann auch nichts dazu. Die mir nun gefallen, behalte ich im Kopfe und summe sie wohl auch für mich hin, wie mir Andere wenigstens gesagt haben.“

Lebhafte Gesichtseindrücke, die zum Gemüt sprechen, mögen es Landschaften oder schöne Bilder oder noch andre derartige Eindrücke sein, entzünden ebenfalls gern den Funken der musikalischen Inspiration. In solchem Sinne hat sich z. B. Robert Schumann geäußert:

> „Der gebildete Musiker wird an einer Raphaelschen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können wie der Maler an einer Mozartschen Symphonie. ... Dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt das Gedicht in Töne um.“

Daß hier nicht nur eine theoretische Möglichkeit ausgesprochen ist, sondern daß solche Fälle wirklich vorkommen, beweist der Umstand, daß ein Gemälde Francesconis zunächst Eduard Mörike zu seinem Gedicht „Schlafendes Jesuskind“ und dieses wieder Hugo Wolf zu seiner schönen Vertonung begeisterte. Franz Liszt wurde durch die Betrachtung des berühmten Kaulbach'schen Gemäldes „Die Hunnenschlacht“ im Treppenhause des Alten Berliner Museums zu seiner gleichnamigen symphonischen Dichtung angeregt.

Mendelssohn hat einmal von sich nach seiner Italienreise bekannt:

---

[18]) Otto Jahn, W. A. Mozart, 1867, Bd. III, S. 423 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0223
gefördert durch die DFG

„Ich verdanke dem, was nicht die eigentliche Musik ist, den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur, am meisten Musik."

Von Cárl Maria v. Weber berichtet sein Sohn Max Maria:

„Die großartigste Gegend konnte, vermöge der wunderbaren Verkettung der Gedanken und des Gedankenklanges der Empfindungen, das drolligste Capriccio, der heiterste Sonnenaufgang ein sehnsüchtiges Adagio erzeugen. ... Die Welt bestand für sein geistiges Leben nur aus Tönen. Farbe, Form, Zeit und Raum übersetzten sich in seinem Innern vermöge eines geheimnisvollen Prozesses in Klänge. Ebenso sog sein Ohr aus dem verworrensten Geräusche, dem tonlosesten Lärme, die wirksamsten und originellsten Harmonien. ... Am vollsten drangen ihm die musikalischen Gedanken zu, wenn sich diese Anregungen vereinigten, wie beim Fortrollen im Reisewagen. Da rollte sich auch die Gegend symphonisch, wie vor seinem Auge optisch, ab, und die Melodien quollen aus jeder Hebung und Senkung des Bodens, aus jedem wehenden Busche, aus jedem wallenden Getreidefelde, während das Rollen des Wagens die reichste Harmoniefülle dazu lieferte."

Es sind von Weber mehrere charakteristische Beispiele dieser von seinem Sohn überlieferten Art des Komponierens bekannt. Sein entzückendes Wiegenlied „Schlaf', Herzenssöhnchen" entstand, während er zeitweilig unvermutet das in der Wiege brüllende Söhnchen der Luftfahrerin Blanchard verwarten mußte. Der köstliche Lachchor im „Freischütz", in dem 5 Takte lang die Nachbartöne d und e gemeinsam disharmonisch genug erklingen, um sich schließlich dennoch überraschend harmonisch aufzulösen, wurde angeregt „während eines schläfrigen Nachmittagsgottesdienstes in der Pillnitzer Kapelle" durch das unerträglich falsche Intonieren einiger alter Weiber während der Responsorien einer Litanei. Ein besonders drastisches Beispiel dieser Art ist von Weber noch durch seinen Freund Roth erzählt worden:

„Als wir in den Garten des Linkschen Bades kamen, war er schon, des Regens wegen, von Gästen verlassen, und die Kellner hatten Tische und Stühle, mit den Beinen nach oben, in Gruppen zusammengesetzt, so daß es wunderlich genug aussah. Beim Anblick dieser in Reihen und Intervallen geordneten Gruppen von langen und geraden, in die Höhe stehenden Tisch- und Stuhlbeinen blieb der Herr Kapellmeister plötzlich stehen, lehnte sich rückwärts auf den Stock und sagte: „Sehen Sie mal, Roth, sieht das nicht aus wie ein großer Siegesmarsch? Donnerwetter! was sind das für Trompetenstöße! Das kann ich brauchen!"

Aus dieser Inspiration erwuchs der Marsch im „Oberon".

Ganz ähnlich wie bei Weber müssen die Dinge bei dem fruchtbarsten aller Schöpfer reizvoller Melodien gelegen haben, bei Franz Schubert. Über seine inspiratorische Veranlagung liegen leider nur sehr

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0224
gefördert durch die DFG

wenige Mitteilungen vor, aber diese sind charakteristisch genug. Mitten im Lärm und Gewühl eines Wiener Konzert- und Kaffeegartens fand er die entzückende Melodie zu seinem zweiten „Ständchen“: „Horch, horch, die Lerch' im Ätherblau“ und notierte sie sogleich auf der Rückseite einer vor ihm liegenden Speisekarte. Und wie er als 18jähriger am 19. August 1815 zu seinem genialen Opus I, dem „Erlkönig“, durch die Lektüre der Goetheschen Ballade begeistert wurde, hat uns sein Freund Franz v. Spaun wirkungsvoll berichtet[19]):

„An einem Nachmittag ging ich mit Mayrhofer zu Schubert, der damals bei seinem Vater am Himmelpfortgrunde wohnte. Wir fanden Schubert ganz glühend, den Erlkönig aus dem Buche laut lesend. Er ging mehrmals mit dem Buche auf und ab. Plötzlich setzte er sich, und in der kürzesten Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen damit, da Schubert kein Klavier besaß, in das Konvikt, und dort wurde der Erlkönig noch am selben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen.“

Ziemlich gleichzeitig mit Schubert komponierte auch der gleichaltrige Carl Loewe völlig anders und dennoch kaum weniger großartig denselben Goetheschen Erlkönig — zufällig auch in der gleichen Tonart G-moll. Von ihm besitzen wir ebenfalls für die gleiche Zeit eine Schilderung seines kompositorischen Schaffens[20]):

„Mit dem ‚Erlkönig‘ und ‚Edward‘ gab ich Herders ‚Oluf‘ heraus, den ich in Halle einige Tage vor meiner Hochzeit gesetzt hatte. Es klang und tönte gar lebhaft in meiner Seele. Die Melodien strömten förmlich auf mich ein. Die Gedanken folgten einander so schnell, daß ich, wenn ich ein Gedicht, das mir beim ersten Überlesen gefallen hatte, nachdem ich die Motive desselben festgestellt, von Neuem durchlas, ihrer viele gebieterisch zurückweisen mußte, um nicht immer wieder von Neuen beginnen zu müssen.“

Ein Gedicht von Seume „Die Betende“ soll ja auch den Anstoß gegeben haben zu dem wunderbaren ersten Satz der Beethoven'schen Cis-moll-Sonate (der Mondschein-Sonate), während das Adagio des Violinquartetts E-dur, op. 59, Nr. 2, durch die Betrachtung des gestirnten Himmels in ihm wachgerufen wurde[21]).

Sonst schuf Beethoven, wo er ging und stand, und wurde selbst im heiter-geselligen Kreise, nach Schindlers Angaben[22]), plötzlich vom Schaffensdrang so überrascht, daß er alles um sich her vergaß. Sogar während des Mittagsmahls im Speisehaus geschah ihm dergleichen, zu-

---

[19]) Max Friedländer, Beiträge zu einer Biographie Franz Schuberts. 1887.
[20]) C. H. Bitter, Dr. Carl Loewes Selbstbiographie, 1870, S. 95 f.
[21]) Anton Schindler, Biographie von Ludwig van Beethoven, 1840, S. 259 ff.
[22]) Ebendort, S. 221.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0225
gefördert durch die DFG

weilen noch bevor er gegessen hatte, so daß es vorkam, daß er bezahlen wollte, obwohl er gar nichts zu sich genommen hatte. Bekannt ist, daß er am liebsten und erfolgreichsten neue Einfälle fand, während er „spazieren arbeitete" oder badete. Jede körperliche Aufrüttelung durch Laufen, Wagenfahren usw. scheint überhaupt den großen Meistern der Musik ein trefflicher Ansporn zum Schaffen gewesen zu sein. Gerade Beethoven hatte in dieser Hinsicht noch eine besondere Art der Förderung der Inspiration erfunden, die seinen Zimmervermietern und Hausmitbewohnern oft höchst lästig war: er begoß seine Hände dauernd mit kaltem Wasser, wobei er zuweilen wie ein Tier heulte und sich gar nicht darum kümmerte, ob er in der eignen und oft auch in der darunter gelegenen Wohnung die größten Überschwemmungen anrichtete.

Daß in der Tat der vom kalten Wasser ausgehende, starke Körperreiz die Inspiration fördert, hat eine interessante Mitteilung von Berlioz bestätigt[23]):

> „Es war während meines Aufenthaltes in Rom. 2 Monate lang suchte ich vergeblich nach der Musik für das Ritornell „Armer Soldat" (im „5. Mai"), und schließlich gab ich meine Bemühungen auf. Eines Tages gehe ich am Tiber spazieren, gleite aus und rutsche bis an die Knie ins Wasser. Als ich mich erhebe, singe ich die Phrase vor mich hin, die ich so lange vergeblich gesucht hatte, und das Ritornell war fertig."

Umgekehrt kann erhöhte, behagliche Wärme ebenso die Inspiration befruchten. Ähnlich wie sich Fritz Reuter am besten in der Bettwärme, in Verbindung mit reichlichem Rotweingenuß, seiner dichterischen Erfindung hingab, wird sowohl von Ambroise Thomas wie von Rossini berichtet, daß sie am erfolgreichsten im Bett komponierten. Gluck hingegen ließ sich zu diesem Zweck seinen Flügel in den Garten hinaustragen und in die wärmste Sonne stellen, pflegte zudem auch reichlich Alkohol in Form von Champagner als Stimulans während dieser Arbeit im Garten zu trinken. Hat doch selbst ein Genius wie Mozart den Genuß geistiger Getränke während des kompositorischen Schaffens als willkommene Förderung der Erfindungskraft nicht verschmäht[24])!

Ebenso wie kräftige körperliche Reize können starke Gemütsbewegungen förderlich für die musikalische Schaffenslust sein. Chopin wurde durch die Unruhe, die ein schweres Unwetter in ihm auslöste, während er seine Freundin Georges Sand im Freien wußte, zu seinem Präludium F-moll angeregt. Und mit der Komposition seines erhabenen „Deutschen Requiems" befreite sich Brahms von dem tiefen Schmerz, in den ihn der Tod seiner Mutter versetzt hatte.

---

[23]) „Amateur d'autographes", 1911.
[24]) Jahn, a. a. O., Bd. I, S. 746.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0226
gefördert durch die DFG

Im übrigen liegen zahlreiche Zeugnisse großer Meister, sowohl der Dichtkunst wie der Musik, vor, daß der eigentliche Schaffensprozeß sich sozusagen unabhängig von ihrem eignen Willen fast automatisch in ihnen abspielt: „es" dichtet, „es" komponiert in ihnen. Robert Franz hat bekundet[25]):

„Auf das Bestimmteste bin ich mir übrigens bewußt, daß mein Verhalten im Moment des Produzierens ein völlig unmittelbares und naives ist."

Noch charakteristischer hat Brahms erklärt:

„Das, was man im allgemeinen Erfindung nennt, d. h. der Gedanke, die Idee, ist einfach eine höhere Eingebung, für die der Künstler unverantwortlich ist, die kein Verdienst für ihn bedeutet."

Man kann es verstehen, daß ältere, frommere Zeitalter, die noch nicht so naturwissenschaftlich und medizinisch dachten wie unsre heutige Umwelt, in der schöpferischen Inspiration ein Gottesgeschenk oder das Werk irgendeines Engels oder Genius oder einer Muse (Homer) erblickten. Der schaffende Künstler war, wie Schillers Ibykus, „des Gottes voll". Wenn einem Josef Haydn ein schöpferischer Einfall längere Zeit nicht kommen wollte, glaubte er, Gott zürne ihm, und suchte durch Gebet dieses Zürnen zu beschwichtigen. Auch der kindlich-naive Bruckner dachte ähnlich wie Haydn. Pfitzner hat ferner in seinem „Palestrina" geschildert, wie der große italienische Komponist alle seine Kompositionen unter der Eingebung von Engeln zu schreiben glaubte.

Solche übernatürlichen Deutungen des Schaffensprozesses mußten sich um so mehr aufdrängen, wenn, wie es nicht ganz vereinzelt vorkommt, der erlösende Einfall des Komponisten oder Dichters sich im Schlaf einstellt. Von berühmten Schriftstellern sind einige solche Fälle bekannt. Goethe hat wiederholt im Traume gedichtet; der Grundgedanke zu Paul Heyses Novelle „Kleopatra" und zu Roseggers Volksdrama „Am Tage des Gerichts" ist gleichfalls im Schlaf konzipiert worden. Von dem französischen Komponisten Vincent d'Indy liegt eine ähnliche Aussage vor[26]):

„Manchmal, nachdem ich ganze Tage entweder nach der Vollendung eines musikalischen Gedankens oder nach dem architektonischen Aufbau eines Musikwerkes gesucht hatte, schlief ich ein, während ich aufs lebhafteste an das zu lösende Problem dachte, und morgens beim Erwachen hatte ich dann die deutliche, oft freilich nur flüchtige Vision der so lange gesuchten Lösung."

Auch Mozart hat seinem eigenen Zeugnis zufolge des öfteren im Schlaf komponiert.

---

[25]) La Mara, Musikerbriefe aus 5 Jahrhunderten, 1886, S. 8.
[26]) Paul Chabaneux, Le Subconscient, 1897, S. 56 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0227
gefördert durch die DFG

Das eigenartigste und berühmteste Beispiel einer derartigen im Traume entstandenen Komposition stellt die Entstehung von Tartini's „Teufelssonate“ (Le trille du diable) dar. Der Komponist berichtet darüber selbst:

„Einmal im April blies ein scharfer Wind durch das halbgeschlossene Fenster, meine Augenlider senkten sich, ich glaubte einen Schatten vor mir wahrzunehmen, der sich vor mir aufrichtete: Beelzebub in Person! In der Hand hält er eine Zaubergeige, und er beginnt darauf eine Sonate, ein wundervolles, melancholisch schmelzendes Adagio, dann folgt ein Lamentoso und ein schrilles, rasendes Finale.“

Sogar die verzwickten Violingriffe, die erforderlich waren, um das Stück zu spielen, zeigte der Satan dem Komponisten im Traum! Tartini lebte immerhin im 18. Jahrhundert. In früheren Zeiten wäre er möglicherweise wirklich des Bundes mit dem Teufel angeklagt und hingerichtet worden, weil er sich durch den Höllenfürsten hatte inspirieren lassen.

Ein weiterer Fall dieser Art mit teilweise humoristischem Einschlag ist von Meyerbeer bekannt. Er war mit dem Abschluß seiner großen Oper „Die Afrikanerin“ beschäftigt, wobei ihm aber die Scribe'sche Textvorlage nicht recht zusagte. Er suchte nach einer wirksamen Verbesserung. Als er nun in der Weihnachtsnacht 1863 in einem Brüsseler Hotel schlief, fand er plötzlich für ein ihm fehlendes Duett eine Melodie, die ihm gefiel:

„Als habe er im Bette eine Katze entdeckt, vor welcher Tierart er stets schleunigst Reißaus zu nehmen pflegte, sprang er vom Lager auf, kleidete sich rasch an und schellte dem Zimmerkellner. Die kurze Zeit, die er darauf wartete, schien ihm eine Ewigkeit zu sein. Der Kellner war nicht wenig verdutzt, als der Gast, der, wie er gewähnt, nach einer Portion Tee oder einer Flasche Champagner Verlangen haben würde, von ihm schnelles Herbeischaffen eines Librettisten, eines Textdichters, verlangte. Nachdem noch der Portier zu Rate gezogen war, sauste ein anderer Angestellter des Hotels davon, um den Mann, dessen Wohnung man endlich glücklich im Adreßbuch entdeckt hatte, in die Droschke und ins Hotel zu befördern.“

Es ist dann ferner berichtet, daß der schlaftrunkene „Dichter“ erst gar nicht an die ihm gestellte Aufgabe, sofort einen Text zu der vorgesummten Melodie zu verfassen, heran wollte, wie er aber schließlich auf Meyerbeers Vorhaltung, daß er nicht warten könne, da er morgen früh nach Berlin fahre, dennoch einen Versuch machte, der des Komponisten Zufriedenheit fand, worauf er mit einem Honorar von 1000 Francs belohnt wurde, dem höchsten, das er jemals erhalten hatte.

Beispiele dieser Art lassen sich zweifellos noch in großer Fülle beibringen. Die hier dargebotenen werden genügen, um zu zeigen, wie

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0228
gefördert durch die DFG

überaus mannigfache und reizvolle Formen die musikalische Inspiration anzunehmen vermag.

### Wissenschaftliche Literatur über Farbhören und Musikphantome

Abraham, Otto: Das absolute Tonbewußtsein, in den Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft III, 1 (1901), S. 38. — Anschütz, Georg: Untersuchungen zur Analyse musikalischer Photismen, im Archiv f. d. gesamte Psychologie, Bd. 51 (1925), S. 156. — Ders.: Farbe-Ton-Forschungen I—III, 1927—1931. — Ders.: Abriß der Musik-Ästhetik, 1930. — Benedikt, Moritz: Die psychischen Funktionen des Gehirns im gesunden und kranken Zustande, in „Wiener Klinik", 1875. — Binet, A.: Psychologie des grands calculateurs et joueurs d'échec, 1894. — Bleuler, Eugen und Lehmann, Alfred: Zwangsmäßige Lichtempfindungen durch Schall, 1881. — Dies.: Zur Theorie der Sekundärempfindungen, in der Zeitschrift f. Psychologie, Bd. 65 (1919), S. 1. — Clavière: L'audition colorée, in Année psychologique, t. V, p. 162. — Cozanet, A.: De la correlation des sons et des couleurs, 1897. — Favre, A.: La musique des couleurs, 1900. — Fechner, Gustav: Elemente der Psychophysik, 1860. — Ders.: Vorschule der Ästhetik, 1876. — Fischer, Ottokar: Über Verbindung von Farbe und Klang, in der Zeitschr. f. Ästhetik, Bd. 2 (1907). — Flournoy, Théodore: Des phénomènes de synopsie, 1893. — Galton, Francis: Inquiries to human faculty and its development, 1883. — Grahl, H.: Tonbewußtsein und Farbensinn, in der Halbmonatsschrift f. Schulmusikpflege, Augustheft 1924. — Gruber: Im Congrès International de Psychologie, 1892, S. 10. — Hennig, Richard: Entstehung und Bedeutung der Synopsien, in der Zeitschrift f. Psychologie, Bd. 10 (1896), S. 184. — Ders.: Die Charakteristik der Tonarten, 1897. — Ders.: Merkwürdige Ideenassoziationen, in der Zeitschr. f. Psychologie, Bd. 137 (1936), S. 311. — v. Hornborstel, Erich: Psychologie der Gehörerscheinungen, in Bethes Handbuch der normalen und pathologischen Physiologie, Bd. 11 (1926). — v. Hug-Hellmuth, Frau H.: Über Farbenhören, in Imago, Bd. 1, Heft 3. (Eine wüst-phantastische Arbeit, jedoch mit einigem Tatsachenmaterial.) — Katz, Moritz: Die Schilderung des musikalischen Eindrucks bei Schumann, Hoffmann und Tieck, in der Zeitschrift f. angewandte Psychologie, Bd. 5 (1911), S. 1. — Langenbeck, Karl: Die akustisch-chromatischen Synopsien, in der Zeitschrift für Sinnenphysiologie, Bd. 37 (1912). — Mahling, F.: Zur Geschichte des Problems wechselseitiger Beziehungen zwischen Ton und Farbe, Dissertation der Univ. Berlin, 1923. — Margis, Paul: Die Synästhesien bei E. T. A. Hoffmann, in der Zeitschrift f. Ästhetik, Bd. 5 (1910). — de Mendoza, Suarez: L'audition colorée, Paris 1899. — Messer, August: Psychologie, 1922, S. 116 ff. — Müller-Freienfels, Richard: Psychologie der Kunst, 1923. — Nussbaumer, F. A.: Ton und Farbe, in den Wiss. Mitteilungen aus dem Akad. Verein der Naturhistoriker in Wien, 1874. — Pfister, Oskar: Zur Ursache der Farbenbegleitung bei akustischen Wahrnehmungen und das Wesen anderer Synästhesien, in Imago, Bd. 1 (1912), S. 265. (Wertlos.) — Rahmer, Sigismund: Aus der Werkstatt des dramatischen Genies, 1906. — Rainer, Oskar: Musikalische Graphik, 1925. — Révész, Géza: Zur Grundlegung der Tonpsychologie, 1913. — Rosenthal, F.: Die Musik als Eindruck, in der Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, Aprilheft 1901. — Ruths, Chr.: Musikphantome, 1898. (Wertvolles Material, sonst unkritisch und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0229
gefördert durch die DFG

z. T. phantastisch.) — Stephani, Hermann: Der Charakter der Tonarten, 1923. — Stern, William: Über Psychologie der individuellen Differenzen, 1900. — Wallaschek, Richard: Ästhetik der Tonkunst, 1886. — Wehofer, Fr.: Farbenhören (chromatische Phonopsien) bei Musik, in der Zeitschrift f. angewandte Psychologie, Bd. 7 (1912), S. 1. — Wellek, Albert: Das absolute Gehör und seine Typen, 1938. — Wundt, Wilhelm: Grundzüge der physiologischen Psychologie, 1874.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0230
gefördert durch die DFG

# Das Porträt

Von

**Gerhard von Mutius**

Wir leben im Zeitalter der Photographie, und es liegt nahe, nachdem auf diese Weise eigentlich jedermann ein Bild von sich haben und an Freunde und Verwandte verschenken kann, das künstlerische Porträt von Menschenhand, das gemalte oder gezeichnete, als ein ehrwürdiges Überbleibsel technisch weniger entwickelter Zeiten beiseite zu schieben oder doch nur einem engeren Kreis von Liebhabern zuzuweisen. Auch plastisch gibt es heute Möglichkeiten, die Natur so getreu zu kopieren, daß, wenn das Bedürfnis nach einem plastischen Porträt sich einstellt, es beinahe sicherer scheinen könnte, diesen technischen Weg zu gehen, anstatt einen Künstler mit diesem Auftrag zu bemühen.

Man braucht diese Gedanken, die — darüber darf man sich nicht täuschen — die Anschauungen und Ansprüche sehr weiter Kreise spiegeln, nur auszusprechen, um sofort bei denen, die Kunst fühlen und um Kunst wissen — es können, obgleich die ästhetischen Motive im Menschen allgegenwärtig sind, doch immer nur verhältnismäßig wenige sein — den leidenschaftlichsten Widerspruch wachzurufen.

So besteht zwischen der populären und der künstlerischen Auffassung des Porträts eine Spannung, an deren Überwindung wir uns vielleicht besser noch als bei anderen Gegenständen künstlerischer Darstellung, wie zum Beispiel der Landschaft oder dem Stilleben, vergegenwärtigen können, was Kunst leistet und fordert.

Zunächst müssen wir uns aber darauf besinnen, daß der Abstand beider Standpunkte nicht ganz so groß ist, wie er scheint, daß nämlich auch bei der photographischen Aufnahme, die hier der Einfachheit halber auch andere Arten mechanischer Naturwiedergabe vertreten soll, künstlerische Gesichtspunkte bestimmend mitwirken, wie umgekehrt die gegenständliche Bindung im Porträt immer besonders stark bleiben wird. Die Forderung der Ähnlichkeit, die an die Photographie gestellt wird, beweist nämlich allein schon, daß bloße Naturwiedergabe beim Photographieren in der Regel nicht anzustreben ist. Das mag allenfalls bei Photographien zu wissenschaftlichen oder Identifizierungszwecken, wie die Paßphoto-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0231
gefördert durch die
DFG

graphie, zutreffen, obgleich vermutlich bereits beim bloßen Wiedererkennen ästhetische Gesichtspunkte mitbeteiligt sind, aber die Photographien, die man bei sich aufstellt oder Verwandten und Freunden schenkt, sollen eben im höheren Sinne ähnlich, d. h. charakteristisch und vorteilhaft zugleich sein. — Es ist eine Unzahl photographischer Aufnahmen denkbar und herzustellen, die trotz ihrer objektiven Undiskutierbarkeit dieser Forderung nicht entsprechen. — Auf den Bildern der Menschen, für die wir uns interessieren (nicht zuletzt gehört hierzu die eigene Person) aber wollen wir verweilen. Wir wollen ihnen zustimmen, uns an ihnen freuen. An gleichgültigen oder unerfreulichen Vergegenwärtigungen bestimmter Menschenbilder hätten wir kein Interesse. Der Photograph wird daher ganz natürlicher Weise suchen, die Menschen etwas zu steigern und zu verschönern, z. B. Runzeln oder ähnliches wegzuretuschieren und sie im ganzen möglichst jung darzustellen. Das mag der hochentwickelten, künstlerischen Photographie gegenüber vielleicht ungerecht klingen, aber ihre Grundtendenz kann in verfeinerter Form nur dieselbe sein. Darum bleibt der Blick in das Schaufenster eines Photographen ja immer etwas rührend und komisch zugleich, ob man nun die hoffnungsvollen Jünglinge, glücklichen Brautpaare, ehrwürdigen Jubilare und Familienväter der kleinen Orte betrachtet oder die Berühmtheiten, die sich in den großen Städten dort Rendez-vous geben. Wie ein fernes Echo klingt hier schon das vergessene und doch nicht verlorene Gefühl an, daß das Porträt eine Art Leib für die Seele darstelle, der den natürlichen, zu Alter und Tod bestimmten überdauern solle und nun so zu gestalten sei, daß die Seele unter ihr möglichst erfreulichen Bedingungen in ihm weiter leben könne. Selbst die Photographie weist schon auf eine Geschichte des Porträts und übergreifende ästhetische Zusammenhänge hin, nach denen sie tatsächlich auch immer wieder beurteilt wird, ohne daß man sich von den stillschweigenden Voraussetzungen dieser Urteile Rechenschaft geben könnte.

Wie war nun in den Anfängen, bis zu denen unser Blick gerade noch reicht, das Verhältnis des Menschen zu seinem Bilde, d. h. zur Wiedergabe seiner Erscheinung überhaupt, von der das Porträt nur ein besonders persönlich zugespitzter Fall ist?! — Ich glaube, wir stoßen da auf eine unterste Schicht des Mißtrauens und der Furcht, deren Überwindung dann einen bedeutsamen Schritt der eigentlichen Menschwerdung darstellt. Wie es auf materiellem Gebiet überall eine Steinzeit gegeben hat, so finden wir im primitiven Menschen ein Vorstellungsleben, das unserer heutigen gesteigerten Einsicht in die praktischen Zusammenhänge als Aberglauben und Zauberei erscheinen muß. Frazer schildert in seiner alle Zeiten und Zonen umfassenden Sammlung derartigen vorgeschichtlichen Materials, die er in dem Bande „The golden Bough“ vereinigt hat, wie der primitive Mensch an eine Verdoppelung seines Wesens zu glauben geneigt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0232
gefördert durch die DFG

ist und entweder einen kleinen Menschen oder ein kleines Tier als den Beweger des wirklichen Menschen und wirklichen Tieres voraussetzt, oder sich mit seinem eigenen Schatten und Widerschein identifiziert. Auf dem Umweg über den Schatten ist dann der Mensch selber zu beeinflussen. In Griechenland und Indien galt es als bedenklich, sein eigenes Bild im Wasser zu betrachten. Man fürchtete, der Wassergeist könne das Spiegelbild des Menschen oder seine Seele unter Wasser ziehen. Weil er sein Spiegelbild im Wasser gesehen hatte, siechte Narzissus hin und starb. Die Scheu vieler Wilden vor der photographischen Kamera ist bekannt. Wer das Bild im Besitz hat, kann einen verderblichen Einfluß auf das Original ausüben. In Siam wurden bis vor kurzem Münzen mit dem Bilde des Königs auf diesem Grunde nicht geprägt. — Gegenüber diesem furchtsamen Aberglauben bedeutet es nun einen großen Schritt vorwärts auf dem Wege wachsenden Zutrauens des Menschen sowohl zur Welt, wie zu sich selber, wenn er beginnt, sein Abbild zu suchen und zu bejahen. Hinter aller Verdoppelung unseres Wesens steckt irgendwie Furcht. Der mutige Mensch fühlt sich in seiner Geistleiblichkeit einmalig und mit sich selber identisch. Während der Wilde, der sich vor seinem Abbild fürchtet, gewissermaßen darin einen gefährlichen Konkurrenten im Sinne des Doppelgängers erblickt, liegt in der positiven Bewertung desselben ein Ansatz zum Selbst- und Weltvertrauen, zu jener glückhaften Weltverbundenheit, aus der allein Mehrleben und höheres Leben emporwachsen kann. Daß Leib und Seele sich im Porträt enger zusammenschließen, bedeutet einen Markstein in der Entwicklung des Menschen. Hierin liegt nicht nur eine reifere Einsicht, sondern auch ein höheres Ethos, denn es löst sich dabei jede tierhafte innere Verschlossenheit und ausschließliche Subjektivität, jener egozentrische Bann von Furcht und Hunger, der ebenso materialistisch ist, wie er den Geisterglauben hervortreibt. Der Zusammenschluß von Leib und Seele beinhaltet zugleich einen Glauben an objektive Wirklichkeit, der immer ein Glauben an objektive Werte ist. Der Nebenmensch als geistleibliche Wirklichkeit ist um seiner selbst willen da. Über alles Nutzen und Begehren hinaus können wir ihn lieben. Das Porträt ist in diesem Sinne ein Bekenntnis zur Geistleiblichkeit!

In unserem Kulturkreis taucht das Porträt schon sehr früh in Ägypten auf, und zwar über eine bloß typisierende Wiedergabe der menschlichen Erscheinung hinaus mit einer Tendenz zur Individualisierung und Ähnlichkeit. Dies erklärt sich daraus, daß im alten Ägypten das Porträt zunächst eine magische Bedeutung und einen magischen Zweck hatte. Es sollte nach dem Tode und dem Zerfall des natürlichen Leibes der Seele einen neuen Aufenthaltsort, einen neuen Leib bieten. Möglichst festes, unzerstörbares Material wurde daher bei diesen Abbildern bevorzugt. Das alte ägyptische Porträt ist ein von religiösen Kräften getragener

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0233
gefördert durch die DFG

Versuch, einen einzelnen Menschen zu verewigen. Religion und Kunst erscheinen dabei in untrennbarer Verschmelzung, aber mit dem Wachstum des Baumes werden daraus trotz der gemeinsamen Wurzel zwei verschiedene Stämme. Die künstlerische Bewältigung der menschlichen Erscheinung wird über den sakralen Zweck hinaus immer mehr zum selbständigen Thema. Einen Höhepunkt ägyptischer Porträtkunst stellt die Regierungszeit Amenophis IV. dar, jenes Ketzerkönigs, der, wie es in den Urkunden heißt, „von der Wahrheit lebte" und eine neue, von der alten Lokaltradition gelöstere, den Bedürfnissen des damals erweiterten ägyptischen Reiches besser angepaßte Religion gründen wollte. Hier verbindet sich realistische Naturbeobachtung mit einem ganz besonderen Stilgefühl zu einer Kunst, die gerade auf dem Gebiet des Porträts kaum zu überbieten ist und doch auch alle Menschenbilder von Tel-Amarna untereinander ähnlich macht. Auch wenn hier die Inspiration durch ein neues religiöses Lebensgefühl, namentlich in der Stileinheit ihrer Erzeugnisse zu spüren ist, erscheint doch in der realistischen Tendenz der Amarna-Kunst schon ein säkularisiertes künstlerisches Eigenleben. — Ich möchte glauben, daß auch in späteren Phasen der Kunstentwicklung das zunehmende Interesse gerade am Porträt einen Maßstab für die Lösung der künstlerischen von der religiösen Sphäre abgibt. Ein Gang durch eine moderne Bildergalerie muß uns von der beherrschenden Stellung des Porträts in der neueren Kunst überzeugen. Spätestens seit der Renaissance ist individuelle Gesichtsbildung, individueller Gesichtsausdruck ein Brennpunkt des Interesses auf allen Bildern, auch da, wo es sich nicht um die Darstellung einer bestimmten Persönlichkeit handelt.

Bei den Griechen überwiegt zunächst durchaus das Typische in der Wiedergabe der menschlichen Erscheinung, die mehr auf Darstellung des menschlichen Gesamtkörpers als auf physiognomische Ähnlichkeit gerichtet ist. Und wenn auch hier zunächst die Gräberkunst in gewisser Weise führend bleibt, so liegt doch schon in der Öffentlichkeit ihrer Aufstellung im Gegensatz zu der Heimlichkeit der ägyptischen Grabkammer ein Zurücktreten sakraler Motive. Die griechischen Grabstellen dienen der Erinnerung, auch das Votivporträt, das den Dargestellten dem Schutze einer Gottheit unterstellt und jene anderen Darstellungen, welche einen Menschen im Bilde wenigstens seinem Wirkungskreis erhalten wollen, sind doch mehr zur Abwehr des Vergessens als des Todes selber gedacht. Die typisierende Tendenz der griechischen Kunst erklärt sich zum Teil aus mangelndem Interesse an der individuellen menschlichen Physiognomie und einer daraus folgenden künstlerischen Bequemlichkeit. Andererseits steckt im Typus auch immer etwas vom Wunschbild, auch die idealisierte Erinnerung will den Menschen vollkommen sehen. Erst mit den Sophisten erwacht in Griechenland der Sinn für die Einmaligkeit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0234
gefördert durch die DFG

des einzelnen. Dazu ein rascher Blick in unsere Berliner Sammlungen. — An der Grenze ägyptischer und griechischer Gestaltung steht jener Sarkophagdeckel, der eine umwickelte Mumie mit freibleibendem Haupt wiedergibt und als eine Leihgabe der Ägypter zur Zeit unter den frühgriechischen Arbeiten aufgestellt ist. Hier soll ein einzelner Mensch verewigt werden. Aber diese Züge haben nichts Individuelles, nur das Schweigen des Todes und der Adel griechischen Wesens blickt uns daraus an. Daß die Griechen auch das Leben in dieser Weise feierten und priesen, zeigt eine nicht weit davon stehende Karyatide. In dieser völlig typisierten Frauenschönheit ist eine gewaltige Diesseitigkeit, die tragende Urkraft des Weiblichen, Mütterlichen zu erfühlen. Auch in den griechischen Grabstelen noch kein Ansatz zum Porträt. Dagegen findet derselbe sich bereits durchaus in dem Platohaupt unserer Sammlung. Die beiden Könige aus Pergamon sind einerseits persönlich gesehen, zeigen andererseits aber auch jene Tendenz zur Vergöttlichung, mit der von Alexander dem Großen bis in die römische Kaiserzeit die Herrschergestalten umgeben wurden. Das schöne Relief des Augustus ist trotz Idealisierung durchaus schon Porträt, in dessen strengen, nüchternen Zügen sich das Politische und das Aristokratische, Selbstbeherrschung und Selbstdarstellung begegnen und gegenseitig durchdringen. In der späteren römischen Plastik ist das Interesse am Porträt vorherrschend. Da ist das finstere Haupt des Caracalla. Neben römischen Matronen jene virtuos charakterisierten Negerköpfe und im Gegensatz zu den Zeiten, wo der Mensch vorwiegend auf der Höhe seiner Kraft dargestellt wurde, sehen wir auch alte und müde Gesichter. — Nichts vielleicht kann uns das Gefühl der Gegenwart geben, wie der Blick in ein Menschenantlitz. Die römische Porträtplastik, wie sie am reichsten außer in Rom in Kopenhagen vereinigt ist, zeigt uns, daß die Menschen sich wirklich seit 2000 Jahren kaum verändert haben. Da ist zum Beispiel hier in Berlin ein jugendlicher Kopf, offenbar germanischer Prägung, den man glauben möchte, heute im Hörsaal der Universität oder einer höheren Schule gesehen zu haben. Wer einmal in Südosteuropa oder der Levante war, wird die Gesichter, denen er dort begegnete, in den griechischen Malereien wiederfinden, die in den ersten christlichen Jahrhunderten den ägyptischen Mumien beigefügt zu werden pflegten. Berlin besitzt eine reiche Sammlung dieser besonders lebendigen und suggestiven Porträts. Mit dem Verfall der Mittelmeerkultur verschwindet dann für eine Weile das Porträt. Byzanz stilisiert das Menschenantlitz. Dann aber beginnt, namentlich seit der Renaissance, ein neuer Aufstieg der Porträtkunst, besonders in der Malerei aller europäischen Länder, der beinahe bis zum heutigen Tag anhält. Mehr und mehr zieht das Porträt einen großen Teil aller künstlerischen Bemühungen an sich.



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0235
gefördert durch die DFG

Nach diesem, leider nur sehr summarischen Rückblick stehen wir aber erst vor der uns eigentlich beschäftigenden Frage: Was soll und bedeutet u n s das Porträt, welches bei der Wiedergabe der menschlichen Erscheinung in Malerei, Graphik, Plastik vor allem das Antlitz zu erfassen sucht?

Zunächst wird dadurch der Schwerpunkt auf die Beseelung der Menschengestalt verlegt. Das Antlitz ist im besonderen Grade der Spiegel des menschlichen Innenlebens. Aus seinen Zügen soll eine menschliche Seele zu uns sprechen. Wir suchen im Porträt mehr noch die verkörperte Seele als den beseelten Leib. Daß aber Leib und Seele zusammengehören, voneinander nicht trennbar sind, ist eine Voraussetzung unseres Interesses am Porträt.

Auch für uns hat das Porträt zunächst einen Zweck. Daß die Kunst sich hier auf das Allgegenwärtige, immer neue soziale Interesse am Nebenmenschen stützen kann, führt auch den ästhetischen Motiven immer wieder frisches Leben zu. Auch der unkünstlerische Mensch hat zum Porträt einen Zugang. Das Porträt will uns die Gegenwart eines bestimmten Menschen vermitteln, es bietet eine Art Ersatz für ihn. Zunächst wird nach Bildern von Menschen gefragt, die gekannt, geliebt werden oder aus irgendeinem Grunde berühmt geworden sind. Aber in diesem Bereich wird die Photographie immer ein Konkurrent des Kunstwerks bleiben, dem dieses aus äußeren und inneren Gründen leicht unterliegen muß. Ersatz indessen bleibt begrifflich ein Minus gegenüber dem Ersetzten. Das künstlerische Porträt hingegen ist etwas anderes als der dargestellte Mensch, etwas Selbständiges, das aus eigenem Rechte lebt und bedeutet, an seiner wirklichen Gegenwart gemessen, auch stets ein Plus, ein Mehr. Um das zu verdeutlichen, möchte ich an eine Erfahrung erinnern, die jeder machen kann, auch wenn er nicht den Pinsel oder Meißel führt. Geht es uns nicht allen mehr oder weniger so, daß wir uns von den Menschen, die wir lieben, irgendwie ein ideales Bild machen, in dem ihre Wesenszüge vereinfacht, von allen Zufälligkeiten gereinigt, zusammengefaßt werden?! Wir halten an diesem Bilde fest, obwohl der naturhaft kaleidoskopische Wechsel der Eindrücke, den der Nebenmensch namentlich im täglichen Umgang bietet, uns das nicht immer leicht macht. Darum fühlen wir uns Menschen, zu denen wir in starker innerer Beziehung stehen, manchmal noch näher durch räumliche und zeitliche Ferne verbunden, als in ihrer unmittelbaren Gegenwart. Es kann aber auch sein — das sind die Augenblicke der Gnade —, daß die sinnliche Gegenwart des Nächsten sich in das Bild verwandelt oder das Bild sozusagen als Natur vor uns steht. Einen solchen gnadenvollen Augenblick festzuhalten, ist die Bestimmung des Porträts, das statt der stets vieldeutigen, schnellwechselnden wirklichen eine ideale Gegenwart etwa in der Weise schafft, wie Verstorbene, an denen wir besonders hingen, irgendwie allgegenwärtig

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0236
gefördert durch die DFG

um uns sind. Das Porträt ist kein Naturersatz, sondern bedeutet eine Wirklichkeit höherer Ordnung.

Diese höhere Wirklichkeit aber entsteht aus der Begegnung zweier Menschen. Auch was uns in der Photographie etwa anzieht und gefällt, ist ein solcher menschlicher Begegnungsfaktor. Der Photograph erspäht an dem Dargestellten eine lebendige, eine überzeugende, eine gültige Seite. Mehr kann er nicht tun, alles übrige besorgt die Technik. Dem Künstler hingegen wird nichts abgenommen. Alles müssen seine eigenen Hände besorgen. In langer, mühevoller Verschmelzung muß mit jedem Pinselstrich, mit jedem Druck der bildenden Hand sich der Begegnungskoeffizient steigern und vertiefen. Darum steht das Kunstwerk um so höher, je mehr man die menschliche Hand spürt, je weniger Technik und Maschine dabei mitbeteiligt sind. Auch der übrigen Natur gegenüber geht die Tendenz der Kunst nicht auf Schaffung einer Wirklichkeitsillusion, obgleich in derselben durchaus ein Kunst m i t t e l stecken kann, sondern auf Festhaltung, Objektivierung eines Erlebnisses, einer Begegnung. Kein Naturgegenstand ist aber für den Menschen so mit Bedeutung geladen als der Nebenmensch. Der Begegnungskoeffizient wird hier also ein besonders intensiver sein. Der Künstler wird in gewisser Weise beim Porträt stärker subjektiv engagiert und doch andererseits auch gegenständlicher gebunden sein. — Wenn vorhin davon die Rede war, daß wir auch ohne Künstler zu sein, den Menschen, den wir lieben, irgendwie als Dichter und Bildner gegenüberstehen und sie sogar am Bilde zu messen geneigt sind, so müssen wir im Künstler bei der Schaffung des Porträts durchaus eine ähnliche Disposition voraussetzen.

Zwischen dem Porträtkünstler und dem darzustellenden Menschen muß es ebenso zu einer persönlichen Bindung kommen wie zwischen dem Arzt und dem Patienten. Und wie im letzteren Falle an diese Bindung und die daraus hervorgehende Kollaboration sich eine Heilungschance knüpft, begünstigt der analoge Bezug auch das Gelingen des Porträts. Aber andererseits ist sowohl das ärztliche wie das künstlerische Interesse am Nebenmenschen deutlich aus dem allgemeinen sozialen Wechselspiel herausgehoben und diesem gegenüber etwas qualitativ anderes und besonderes. Grundsätzlich will der Arzt von seinem Patienten gar nichts, nicht einmal Dankbarkeit. Ebenso der Porträtkünstler. Aber während der Arzt den Heilerfolg erstrebt, will der Porträtist nur sein besonderes, künstlerisches Interesse im Bilde festhalten. Dasselbe stellt sich als Selbstzweck dar — l'art pour l'art —, d. h. es ist in hohem Grade spontan und aus dem Bereich der sonstigen, der eigentlich sozialen Motive herausgehoben. Dieses „uninteressierte Interesse" am Nebenmenschen, wie es im Porträt Gestalt gewinnt, stellt sich einerseits als ein Überschuß über die sozialen und praktischen Beziehungen zu ihm, als Sublimierung der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0237
gefördert durch die DFG

sozialen Reize dar, andererseits als deren Voraussetzung, als eine Verbindung mit dem Nebenmenschen, nur durch die Sinne und Phantasie, gewissermaßen den Elementen seiner Wahrnehmung, aus denen die konkrete menschliche Beziehung sich dann erst herauskristallisieren kann. Nach beiden Richtungen bedeutet das „uninteressierte Interesse" gegenüber den Anziehungen und Abstoßungen, die wir zum wirklichen Nebenmenschen fühlen, einen Verzicht, aber nur durch diesen Verzicht gelingt es, den Berührungskoeffizienten von Mensch zu Mensch, deren Aufeinanderbezogensein, für das im höchsten Sinne das Wort „Menschheit" eingesetzt und gebraucht werden kann, rein darzustellen.

Das Porträt ist der Ausdruck einer Verbundenheit mit dem Nebenmenschen, die früher und später zugleich ist als jeder sonst denkbare soziale Bezug zu ihm. Und diese besondere Erlebnisqualität des „uninteressierten Interesses" am Nebenmenschen, das es für den Alltag gar nicht geben kann und das ihm als bloße Redensart erscheinen muß, aus einem breiteren Erfahrungsbezug heraus zu rechtfertigen und zu stützen, sei daran erinnert, daß es im Verhältnis des Menschen zur Umwelt überhaupt, zur Natur, ein weites Gebiet unmittelbaren Austausches, entspannten freien Verkehrs natürlicher Harmonie gibt, aus der die Gegensätze und Kämpfe erst aufsteigen, um sich dann wieder in erneuten Ausgleich zu verwandeln. Aller Lebensbetätigung muß ein reibungsloses Zusammenspiel von Leben und Lebensbedingung vorangehen. Ehe wir Ansprüche an die Welt stellen können und dieselben durchzusetzen suchen, müssen wir atmen, schlafen, uns ernähren. Auch ein hypothetischer Anfang des Lebens überhaupt ist nur als Wechselwirkung, als Zusammenklang von Leben und Lebensbedingung, als Biokoinose denkbar. Es muß eine allgemeine Lebensmöglichkeit im freien Zusammenspiel mit der Natur da sein, ehe sich Zentren des Interesses und der Bewertung bilden können. In unserem Leben nennen wir dieses freie Zusammenspiel mit der Umwelt den Bereich der Muße, der offenbar weiter und wichtiger ist, als unser praktisches Tagesbewußtsein sich das eingestehen will. Die menschliche Gesellschaft, der wir uns arbeitend und kämpfend anzupassen streben, ist der Raum der Interessen, die Muße, aus der wir immer wieder die Kraft zur Arbeit und zum Kampfe schöpfen, ist Anpassung an das Universum „uninteressiertes Interesse". Daß es dies nun auch im Verhältnis zum Nebenmenschen geben könne, der uns doch grundsätzlich zugleich nützlicher und gefährlicher ist als irgend etwas sonst in der Welt, ist der Triumph des Porträts. Im Porträt ist wirklich der soziale Bezug zum Nebenmenschen im Hegelschen Doppelsinn des Wortes „aufgehoben".

Darum nehmen wir auch Anteil und freuen uns an Porträts von Menschen, die wir nie gesehen haben, mit denen uns realiter nichts verbindet, deren Modelle uns menschlich ganz gleichgültig sind.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0238
gefördert durch die DFG

Hille Bobbe, die Hexe von Harlem, die der Pinsel des Franz Hals uns so lebenssprühend vorzaubert, hat sicher Modell gesessen, sie beglückt und beschwingt uns im Bilde. Daß oder ob sie einmal in Fleisch und Blut gewandelt ist, bleibt uns dabei ganz gleichgültig. Es muß nur so aussehen, als ob sie einmal gelebt hätte. Oder denken wir an jenen alten Mann von Rembrandt im Kaiser-Friedrich-Museum, der so unbeschreiblich gramvoll und zerstört uns wie eine Dostojewskische Figur anblickt! Was fesselt und ergreift uns an diesem Bild? Sicherlich nicht diese menschliche Ruine selber, die uns nichts Erfreuliches oder Tröstliches zu sagen hätte. Es ist die gewaltige Sympathie Rembrandts, die zu uns spricht, sein Wissen um die leidvollen Abgründe des Menschen und seines Schicksals. In dem Bezug des Künstlers zum Menschen, den er darstellt, liegt immer auch ein intuitives Erkennen beschlossen. Daß es dem Künstler nun gelingt, durch sein Bild auch den Beschauer in den magischen Kreis seiner besonderen Erlebniswelt, eben des uninteressierten Interesses hereinzuziehen, ist auch beim Porträt das Entscheidende. Und so wäre man geneigt, den Kontakt zwischen dem Beschauer und dem Künstler — auch beim Porträt und sozusagen über den Dargestellten hinweg — als das eigentliche Zentrum des Kunstgenusses zu bezeichnen. Diese Wendung wäre gewiß nicht falsch und da die Gemeinschaft zwischen Menschen innerhalb unserer Erfahrung doch das lebendigste Zentrum der Kraft- und Sinngebung bleibt („Was wäre die Welt ohne Liebe? Eine Zauberlaterne ohne Licht" heißt es im Werther), auch geeignet, unser Interesse am Kunstwerk, seine Erfassung und Durchdringung zu steigern. So erklärt sich z. B. am leichtesten unsere überragende Bewertung jedes Originals gegenüber allen, auch den vollkommensten Reproduktionen. Aber auch der geliebte Mensch ist nur ein Gleichnis, und van Gogh meinte, daß die Liebe, um sich zu vollenden, den Glauben an Gott fordere. Wenn wir nur an den Künstler denken, wird das gegenständliche Interesse über Gebühr in den Hintergrund gedrängt, und es sieht so aus, als ob wir nur seine Subjektivität schätzten. Das Porträt ist nun aber der m. E. unwiderlegliche Beweis, daß es beim Kunstwerk sehr stark auch auf den dargestellten Gegenstand, in diesem Falle den dargestellten Menschen ankommt. Das Porträt ist sozusagen die Neuschöpfung eines Menschen durch den Künstler. Entscheidend ist, daß das Porträt wirklich lebt, sozusagen aus eigenem Recht uns gegenübertritt, daß es objektiv überzeugt. Das setzt aber dem Temperament des Künstlers ganz bestimmte Schranken. Wenn wir z. B. an den Blumenstücken und Landschaften des alternden Lovis Corinth gerade das Temperament, die gewaltige Hemmungslosigkeit seines Pinsels und seiner künstlerischen Vision bewundern, so fühlen wir in seinen Porträts aus dieser Zeit, nach meiner Auffassung wenigstens, ein deutliches Versagen. Trotz aller Lichtwunder, die sie umspielen, bleiben Rembrandts

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0239
gefördert durch die DFG

Köpfe sehr konkrete, realistisch überzeugende, einzelne Menschen, in denen auch viel unausgesprochene Psychologie steckt. Die künstlerische Gestaltung, insbesondere das Porträt, ist eben immer auch eine Art Erkenntnis.

Schopenhauer setzte als Motto vor sein Hauptwerk das Goethewort: „Ob nicht Natur zuletzt sich doch ergründe?!“ — Ich glaube, was die Wissenschaft nicht leisten kann, was in der Philosophie bestenfalls doch nur Wort und Gleichnis bleibt, das vollzieht sich in concreto mit den Sinnen und durch die Sinne jedesmal im Kunstwerk. Mensch und Welt, Subjekt und Objekt rücken hier einander so nahe, wie nirgendwo sonst. Der Künstler konstatiert nicht nur, er gleicht sich dem Gegenstand und den Gegenstand wiederum sich selber an. Er bejaht und bewertet ihn, allerdings in seiner besonderen uninteressierten Weise. Daß die Gestaltung des Kunstwerks Verschmelzung mit dem Gegenstand durch Sympathie und Erkenntnis sei, bezeugt besonders das Porträt. Kein Wort kann den Reichtum und die konkrete Fülle dieser Bejahung auch nur andeuten. Begrifflich haben wir dafür nur die arme Bezeichnung: Weltverbundenheit oder Gemeinschaft mit der Welt. In ihrer stärksten Aufgipfelung, namentlich zwischen Menschen, nennen wir sie Liebe.

Diese Selbstergründung der Natur sagt dann aber auch rückwirkend dem Menschen etwas, um den egozentrischen Bann seines Wesens zu lockern. Und dazu scheint mir wiederum das Porträt im besonderen Grade ein Wegweiser. Wie in der Mathematik erst die Definition, d. h. die Einsicht in die Bedingungen der Aufgabestellung selber, deren Lösung abschließt, so gehört zum Verständnis des Porträts auch die Einsicht in seine Grenzen. Wenn das Porträt den geist-leiblichen Menschen unter besonderer Betonung des Seelischen zur Darstellung bringen will und wenn diese besondere Seele des Porträts aus der uninteressierten Begegnung des Künstlers mit dem Dargestellten sich bildet, so kann menschliches Wesen auf diese Weise doch nur in seinem naturhaften Ausgangspunkt erfaßt und festgehalten werden, während dessen schöpferische Verwirklichungen, stets in Auseinandersetzung mit der Welt, sich dem Zugriff des Künstlers entziehen müssen.

Im Kaiser-Friedrich-Museum hängen die Bilder Tizians an einer Wand, unter diesen ein Selbstporträt. Dasselbe zeigt den Meister in schon ergrautem Haar, aber man ahnt etwas (z. B. in der ungeduldig trommelnden Hand) von der unversiegbaren Jugend, dem inneren Feuer, das den Künstler bis an die äußersten Grenzen menschlicher Lebensdauer produktiv erhielt. Auch im Vortrag, in der Technik spüren wir diese Lebendigkeit. Ex ungue leonem! Und doch! Wie wenig kann dieses Porträt Venus mit dem Orgelspieler, die kleine Strozzi mit dem Hündchen, die von den Wundern ahnen lassen, welche die danebenhängenden Bilder, die

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0240
gefördert durch die DFG

eigene Tochter, Lavinia, mit der erhobenen Fruchtschale uns erschließen?! Da ist ein Blühen, Leben, Leuchten, ein Schmelz, ein Reichtum, eine Wonne, die über den Menschen Tizian, wie er einstmals in Fleisch und Blut wandelte und von dem sein eigener Pinsel berichtet, weit hinausliegen. Die Persönlichkeit als gestaltendes Prinzip, als schöpferischer Auftrieb läßt sozusagen ihr Gefäß, den sterblichen Menschen, weit hinter sich zurück. Er ist nur die Wurzel des Baumes in der dunklen Erde, während Stamm und Äste sich in den Himmel verzweigen und mit Blättern und Blüten ihn preisen. Was kann uns auch der beste Goethekopf von dem nicht auszuschöpfenden und immer wieder neu zu entdeckenden Reichtum seiner Werke sagen?! Rembrandt hat nicht aufgehört, bis ins hohe Alter die eigene Erscheinung zu belauschen, aber auch er gibt uns in seinen Selbstporträts, von denen unsere Sammlung zwei enthält, doch nur einen kleinen Ausschnitt seines künstlerischen Lebenswerkes. Ähnlich wie die Persönlichkeit, als Zusammenfassung ihrer schöpferischen Möglichkeiten und Verwirklichungen verstanden, den einmaligen sterblichen Menschen, in dem sie verwurzelt ist, „aufhebt", muß im Kunstwerk des Porträts das soziale Motiv — auch die Beziehung des Beschauers zum Künstler — in der anonymen Liebe des uninteressierten Interesses, der reinen Begegnung untergehen.

Aber ist dies nicht auch „Verewigung", nur in einem anderen Sinne, als die im festesten Material geformten Königsbilder in den alten Grabkammern Ägyptens dies erstreben konnten?! — Auch diese Kammern wurden eines Tages erbrochen, auch an diese zu endloser Dauer bestimmten Bilder rührte die Zerstörung. Als ein Stück Natur unterliegt auch der Kunstgegenstand dem Gesetz der Vergänglichkeit. Das in ihm beschlossene Glück spricht aber auch noch aus der Ruine zu uns. Ihrem Sinn nach ist Kunst beständig sich erneuerndes Leben. Jede schöpferische Begegnung eines Beschauers mit dem Kunstwerk erhöht dessen Gehalt, denn um es zu erfassen, muß jeder vom Eigenen hinzutun. Immer wieder entzündet sich an ihm junge Liebe. Aus der Begegnung mit der Natur entstanden und zur Wiederholung dieses Begegnungserlebnisses in anderen Menschen bestimmt, steht das Kunstwerk unter einem Gesetz des Crescendo. Die greifbare Unterlage dazu ist die künstlerische Form. Das, was diese Form aber meint und in immer neuer überzeugender Weise verwirklicht, ist das Urphänomen der Weltverbundenheit, der Begegnung, jenes heimlichen Aufeinanderbezogenseins von Subjekt und Objekt, Mensch und Welt, ohne die es auch alle Kämpfe und Leiden, Feindschaft und Untergang nicht geben könnte. So führt uns die Kunst zurück zur Weihe des ersten Schöpfungstages, da Leben und Lebensbedingung sich fanden. Aber es liegt in ihr auch der Ewigkeitsanspruch des Vorwärtsblickenden, des handelnden Menschen beschlossen, den Kierkegaard

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0241
gefördert durch die DFG

in die Worte gefaßt hat: „Die Ewigkeit sei die Möglichkeit des Guten.“ Denn daß der Brunnen der künstlerischen Form nicht auszuschöpfen ist, sondern immer wieder lebendiges Wasser strömt, daß immer wieder andere im Kunstwerk verweilen und ausruhen können, um dieser Rast wie einem Bade der Verjüngung mit neuem Lebenswillen, mit neuem Antrieb zu entsteigen, das weist nach vorwärts auf eine unendliche Aufgabe.

Wenn im Porträt ein einzelner vergänglicher Mensch durch die künstlerische Form wiedergeboren wird, so erscheint er der Zufälligkeit und Endlichkeit seines Daseins enthoben, er erscheint als gültig.

„Und des Erdenlebens schweres Traumbild
„Sinkt und sinkt und sinkt!“

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0242
gefördert durch die
DFG

# Besprechungen

---

Heinrich Schaller: Die europäische Kulturphilosophie. Verl. v. Ernst Reinhardt in München, 1940.

Der Verfasser tritt an sein Problem, obwohl er es historisch aufrollt, nicht bloß als Historiker heran, sondern selbst als Kulturphilosoph. Als ersten Gedanken der Geschichtsphilosophie stellt er den „Kreislaufgedanken" des Werdens und Vergehens heraus, neben den später die „Fortschrittsidee" tritt, die der Verf. aus den religiösen Heilslehren ableitet. In besonderen Kapiteln werden dann der Ursprung der modernen Geschichtswissenschaft in der Renaissance, die Kulturphilosophie in der Aufklärung und in Klassik und Romantik dargestellt. Überall zeigt sich der Verf. gut orientiert mit selbständiger Wertung. Die moderne Kulturphilosophie wird nur in einem Kapitel behandelt, und hier bedauert man, daß nicht eine klarere Ordnung der Richtungen erstrebt ist. Natürlich läßt sich über die Auswahl der Persönlichkeiten streiten. Der Verfasser behandelt nacheinander von den Neueren: Renan, Burckhardt, Nietzsche, Strindberg, dann die russischen Kulturphilosophen, wobei er auch auf die russische Musik eingeht. Zuletzt erhalten besondere Abschnitte: Ed. Meyer, Lamprecht, Breysig, Spengler. Obwohl gelegentlich genannt, hätten doch unter anderem Troeltsch, Sombart, Keyserling (mit seinem Amerikabuch), L. Ziegler und andere genaueres Eingehen erwarten dürfen. Im Schlußkapitel wird die neuere Anthropologie kurz erörtert und die Geistesgeschichte als Kern der Geschichte hingestellt. Das Schaller'sche Buch, das durch seine Beachtung von Dichtern und Musikern auch ins Gebiet dieser Zeitschrift fällt, kann warm empfohlen werden; die Bedenken, die sich aufdrängen, kommen bei der Weite des Blickfeldes nicht ernstlich in Betracht.

Berlin-Dahlem. Richard Müller-Freienfels.

---

Alfred von Martin: Nietzsche und Burckhardt. Verlag E. Reinhardt, München 1941.

Dem Verfasser kommt es nicht darauf an, durch neues Material unser Wissen um die Beziehungen zwischen Nietzsche und Burckhardt zu bereichern; er fußt hierin ganz auf früheren Veröffentlichungen. Sein Ziel ist es, durch Herausarbeitung des seelischen Typus beider Männer ihre Beziehungen verständlich zu machen und durch Kontrastierung beider Gestalten die Plastik jedes Einzelnen zu vertiefen. Das erste Kapitel konfrontiert daher die Persönlichkeiten, im zweiten Kapitel wird die kritische Stellung beider zu ihrer Zeit in ihrer Eigenart herausgearbeitet, und im dritten Teil erscheint das Geschichtsbild beider als Ausdruck der Weltanschauung. Der Verfasser hat sich seine Aufgabe nicht leicht gemacht, sondern mit einer Fülle mannigfachen Belegmaterials seine Anschauung gestützt, so daß

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0243
gefördert durch die DFG

seine Untersuchung weit über eine oberflächliche, aperçuhafte Kontrastierung hinausgeht und Wesentliches aufleuchtet. Ein Bestreben, jedem der Dargestellten gerecht zu werden, ist sympathisch.

Berlin-Dahlem. Richard Müller-Freienfels.

---

Rudolf Bechert: Eine Sinnphilosophie, im Grundriß dargestellt. Verlag Ernst Reinhardt in München. 1941.

Da der Verfasser seine kleine Schrift nur als Vorläufer einer erschöpfenden Darstellung herausgibt, können Einwände stets entkräftet werden, daß das Fehlende später nachgeholt werde. In dieser Form nämlich kommt die Erörterung über das Aperçuhafte oft nicht hinaus. Zweifellos ist das Problem des Sinns in der heutigen Philosophie eins der zentralsten, aber es muß weiter angefaßt und tiefer fundiert werden, als es hier geschieht. Es ist nicht von unserm Verhalten aus zu lösen, von dem der Verfasser allein ausgeht, indem er im ersten Teil den Grund, im zweiten den Sinn „unsers Verhaltens“ untersucht und im dritten Teil das Verhalten selbst, die Sinnanwendung. Im Einzelnen ist vieles klug und anregend, aber vieles bleibt auch vage und unfundiert. Die Fundamente müßten in größere Tiefe hinabgeführt werden, der Begriff des Sinns und des Wertes klarer herausgearbeitet werden; denn der „Sinn“ ist ein metaphysisches Problem, dem „Sein“ gleichgeordnet, wenn nicht sogar übergeordnet. Wenn die Welt einen Sinn hat, so ist dieser nicht vom Sein her, sondern das Sein ist nur vom Sinn her zu verstehen. Dazu aber gibt die kleine Schrift nur Ansätze.

Berlin-Dahlem. Richard Müller-Freienfels.

---

Deutschland-Italien: Beiträge zu den Kulturbeziehungen zwischen Norden und Süden. Festschrift für Wilhelm Waetzoldt zu seinem 60. Geburtstage. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

Im Zeichen der deutsch-italienischen Kulturbegegnung haben sich Schüler und Freunde Wilhelm Waetzoldts zusammengefunden, um ihn anläßlich seines 60. Geburtstages mit einer Festschrift zu ehren, die nach Inhalt und Ausstattung diesen Titel verdient. Ein Blick in die Bibliographie des Jubilars, mit der das Buch eröffnet wird, zeigt demjenigen, der es noch nicht weiß, daß das Thema der Kulturbeziehung zwischen Süd und Nord bei diesem Gelehrten von jeher ein Leitmotiv seiner wissenschaftlichen Lebensarbeit gebildet hat. Manchmal sind „Festschriften“ ein Anlaß allzu willkürlicher Begegnung, Gelegenheit, das unterzubringen, was der Einzele gerade liegen hat. Schon indem hier wenigstens eine Anzahl von Hauptbeiträgen auf den gemeinsamen Nenner gebracht werden konnten, ist der Eindruck der Zufälligkeit vermieden worden. Das eigentliche Grundthema erklingt in gewichtigen Stimmen. So gleich der Leitaufsatz über das Raumerlebnis in der deutschen und italienischen Malerei am Ende des 15. Jahrhunderts (von Allesch): eine selbständige Leistung, zu deren Vorzügen gehört, daß sie nicht aus allzu großer Nähe des „reinen“ Kunsthistorikers geschrieben ist. Dann Lossows Abhandlung zum Stilproblem des Manierismus in der italienischen und deutschen Malerei, wo der fruchtbare Unterschied von Manierismus und Manieriertheit eingeführt und jener als religiös bedingtes Stilphänomen gedeutet wird (was freilich noch weiterer Erörterung bedürftig zu sein scheint). Robert Schmidt gibt aus souveräner Kennerschaft Aufschluß über deutsche Vorbilder und deutsche Besteller italienischer Majoliken, während Fritz Schreiber mit der Studie über den Pfingstberg

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0244
gefördert durch die DFG

(Potsdam) und seine italienischen Vorbilder uns ahnen läßt, wie man später dem heute noch fast unzugänglichen Gebiet der romantischen Stilnachahmung im 19. Jahrhundert geistig beikommen wird. Dazu tritt eine Reihe von Aufsätzen über deutsche Künstler und Dichter in Italien, die direkteste schöpferische Begegnung der beiden Kulturen. Dürer ist diesmal nur mit einer kurzen Notiz Waldmanns („Zweimal Trint") vertreten. Aber Hans Börger unterrichtet über Goethe als Liebhaber und Sammler antiker Kleinkunst, Paul Ortwin Rave läßt uns beglückende Bekanntschaft mit Blechens italienischen Reiseskizzenbüchern machen (schöne Abbildungen), und auch Eberhard Ruhmer handelt von einem deutschen Meister in Italien: Karl Schuch und seinem mehrmaligen Aufenthalt in Olevano, dessen heroische Landschaft dem Stillebenmaler mehr gegeben hat, als man annehmen möchte. Herbert Koch legt endlich Materialien aus Wilhelm Heinses Antikenbeschreibung vor.

Von den übrigen, loser mit dem Leitgedanken verknüpften Beiträgen hat uns vor allem der Gerstenbergs „Das Bücherstilleben in der Plastik" überrascht — eben weil man sich beim Lesen dieses Titels zunächst nicht viel vorstellen konnte. Hamanns Untersuchung über Filippino Lippis Ergänzungen von Masaccios Wandbildern der Brancaccikapelle bringt Neues: Georg Weises Abhandlung über das Transzendente als Darstellungsvorwurf der Kunst des Abendlandes macht wenigstens wieder den Ausblick auf ein großes Problem frei; geistesgeschichtlich anregend ist Karl August Laux' „Shakespeare und die bildende Kunst" mit der Gegenüberstellung Hamlets zur Pensieroso-Statue Michelangelos — auch wenn die Absicht, des Dichters Italienreise und seine persönliche Bekanntschaft mit den Mediceergräbern wahrscheinlich zu machen, nicht voll überzeugt. Nennen wir noch Fritz Baumgarts an wesentlichste Fragen rührende Äußerung zu E. Th. A. Hoffmanns Künstlernovellen, so haben wir doch noch längst nicht alle Gaben erwähnt, mit denen die Mitarbeiter des Buches dem Jubilar zu huldigen wußten. Er hat gewiß Grund, für alles dankbar zu sein.

Heidelberg. Hartlaub.

---

Ernst Buschor: Griechische Vasen. Mit 282 Abbildungen. R. Piper & Co. München 1940.

Die Geschichte der griechischen Vasenmalerei hat gegenüber den meisten anderen Fächern der antiken Kunstgeschichte verschiedene Vorteile. Der eine ist, daß dieser Kunstzweig weiter in die Frühzeit des Griechentums zurückreicht als etwa die Architektur und Plastik, deren Anfänge vor dem 7. Jahrhundert v. Chr. sich im Dunkeln verlieren. Nur durch die „geometrischen" Vasen läßt sich über die Kunst des sog. griechischen Mittelalters von der dorischen Wanderung bis zum Beginn der griechischen Kolonisation (11. bis 8. Jahrhundert v. Chr.) etwas wesentliches sagen. Andererseits, wie sie früher anhebt, so erlischt die Vasenmalerei auch früher als die übrige antike Kunstgeschichte: vom 4. bzw. vom 3. Jahrhundert an ist die Vasenkunst als Malerei nur noch „angewandte", dekorative Kunst, Kunstgewerbe, aus dem wir auch über die große Wand- und Tafelmalerei der Hellenen, die ja noch manches Jahrhundert weiterging, wenig erschließen können. Dagegen ist es ein zweiter und noch wesentlicherer Vorteil, daß die griechische Vasenkunst es durchweg mit Originalen zu tun hat, anders als die Plastik, die wir ja zum größten Teil nur aus Kopien und Umbildungen kennen, oder als die übrige Malerei, deren griechische Originale durchweg verloren sind und die wir in Pompeji nur aus Nachklängen kennen lernen. Der Vorteil wiegt um so höher, als wir es an-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0245
gefördert durch die DFG

gesichts griechischer Vasenkunst ja in jenen entscheidenden Zeiten eben nicht mit „angewandter Kunst", mit bloßem Kunstgewerbe zu tun haben, sondern mit Zeugnissen hoher Malerei. Das gilt sogar von der bildlos-geometrischen Epoche; man kann die großen Leistungen der geometrischen Vasenkunst so wenig mit dem Wort Kunstgewerbe abtun wie etwa die berühmten chinesischen Sakralbroncen der Frühzeit oder gewisse Werke des kirchlichen Kunsthandwerks im Frühmittelalter.

Bei diesen freilich ist sowohl der Ausdruck der Gefäßform wie der „Schmuck" so ausgesprochen religiös-kultisch bedingt, daß man die über das Kunstgewerbliche hinausragende Weihe ohne weiteres versteht. Bei den griechischen Vasen der Blütezeit kommt ein religiöser Zweck im allgemeinen (von den Grablekythen abgesehen) nicht in Frage; trotzdem haben die sog. „Handwerker", die — sei es als Töpfer, sei es als Maler — in dieser „Industrie" beschäftigt waren, oft Dinge hervorgebracht, die sich von Höchstleistungen großer und freier Kunst nur durch ihr kleines Format unterscheiden, nicht durch ihre Qualität und ihren menschlichen Ausdruckswert. Zwar finden sich auch in anderer antiker Kleinkunst — man denke an die griechischen Broncespiegel der Blütezeit — Dinge, die weit mehr als bloß handwerklich vollkommen sind; Kenner mögen uns aber sagen, ob nicht doch in der Vasenmalerei der Anteil des Überdurchschnittlichen im Verhältnis zur Gesamtproduktion ein noch höherer gewesen ist als auf anderen Gebieten eines Kunstlebens, das den Überschuß an gestaltender Kraft und an bildhafter Vorstellung sogar in beiläufige und alltägliche Dinge des praktischen Lebens ergoß. —

Ernst Buschors klassisches Buch über die griechische Vasenmalerei, das bereits 1925 in 3. Auflage erschienen war, liegt neuerdings in einer völlig neuen Bearbeitung vor. Von allen bisher erschienenen Traktierungen des Stoffes, meist kompendiösen Repertorien oder Spezialuntersuchungen, ist es dasjenige, welches nicht nur den Archäologen, sondern auch die Nachbardisziplinen, vor allem also die Kunstgeschichte angeht. Darüber hinaus aber auch den gebildeten Kunstfreund, der sich von der Feinfühligkeit und Deutekraft der Buschorschen Sprache nicht weniger angesprochen fühlen muß als von dem wunderbar treffend ausgewählten Bildermaterial, welches hier zur Behandlung kommt. Eine Unsumme von Ergebnissen und Einstellungen gelehrter Sonderforschung steht dem Verfasser zur Verfügung: eine Chronologie, die sich mit ihren Datierungen bis in Jahrzehnte hinein vorwagen darf, eine örtliche, den Erzeugungsort betreffende Differenzierung von erstaunlicher Genauigkeit, nicht zuletzt all die immer mehr verfeinerten Unterscheidungen von Töpfern und Malern, unter welchen sich neben berühmten Malernamen eine stets wachsende Zahl von anonymen Meistern befindet. Und bei alledem handelt es sich nicht nur um eine Würdigung der Malerei — der ornamentalen und der figürlichen in ihrem schmückenden und darstellenden Eigenwert —, sondern eng damit verknüpft um eine genaue Erkenntnis der Gefäßformen in ihrer reichen Typologie und ihrer Sonderentwicklung.

Alle diese Gesichtspunkte ordnen sich nun aber bei Buschor einer Betrachtungsweise ein, die innerhalb des archäologischen Bereiches noch ein Novum, und zwar ein umstrittenes Novum darstellt — mögen auch einzelne hervorragende Historiker, so ein W. Klein („Antikes Rokoko") und A. von Salis („Vom griechischen Barock") etwas ähnliches anstreben oder angestrebt haben. Die chronologische Abfolge der Kunstwerke wird nicht nur aufgrund äußerer Daten bestimmt, wie sie die archäologische Forschung herausarbeitet (etwa auf Grund der Schichten bei Ausgrabungen, der sog. Lieblingsinschriften, gewisser freistehender termini ante oder post quem usw.), sondern zu diesen äußeren Kriterien tritt die Überzeugung, daß das Nacheinander in der Entstehung der Kunstwerke und dem Auftreten einzelner Künstler Ausdruck einer inneren Folge bildet, die nur analog

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0246
gefördert durch die DFG

zu Wachstumsgesetzen in der Natur, wenn nicht eben als Wachstum selbst verstanden werden kann, mithin dem nicht umkehrbaren Entwicklungsgesetz von Kindheit (naiv, archaisch), Jugendreife (klassisch, persönlichkeitsbewußt), Spätreife und Alter (barock, nachbarock) unterliegt. Bekanntlich ist es H. Wölfflin gewesen, der eine ähnliche feststehende Periodizität der Stilentwicklung zuerst an römischen Triumphbögen, dann wiederholt an dem Übergang von Frührenaissance zu Hochrenaissance und von dieser zum (historischen) Barock des späten 16. und des 17. Jahrhunderts nachweisen konnte. Er ging dabei von rein formalen Kriterien aus und faßte die Entwicklung der Kunst oder einzelner Kunstzweige als etwas für sich Bestehendes: nicht nach alter kulturgeschichtlicher Weise in Abhängigkeit von Zeitgeschehen und von Zeitstimmungen, von anderen Künsten oder Geistesbewegungen, sondern autonom und „autark", nach eigenen immanenten Wachstumsgesetzen und aus eigenen Überlieferungen. Ob und inwieweit andere kulturelle Entwicklungsreihen (Nachbarkünste, Dichtung und Musik; Weltanschauung, Wirtschaft, Politik usw.) dennoch, wenn man sie rein morphologisch betrachtet, ähnlich verlaufen, ob auch sie nach einem verwandten Rhythmus fortschreiten und ob das „synchron" zu der Stilentwicklung der bildenden Künste geschieht, das ließ er — trotz gelegentlicher erhellender Hinweise — im Ganzen unentschieden. Noch weniger hat sich Wölfflin, in der großartigen Selbstbescheidung, die ihm eigen ist und die ihn in die Lage versetzt, die Dinge einfach und übersichtlich zu halten, grundsätzlich auf die Frage eingelassen, ob der Rhythmus, den er an einzelnen Stellen und einzelnen Sondergebieten der Kunstgeschichte besonders „rein" ausgeprägt fand, auch für die gesamte Kunstgeschichte aller Zeiten und Länder nachweisbar ist. (Es scheint Völker einer „ewigen Archaik" zu geben, etwa die Ägypter, bei denen die Entwicklung jedenfalls die klassische Stufe ausläßt und das Barocke nur bei im übrigen gebundener Haltung zuläßt.) Er konnte so auch der Frage aus dem Wege gehen, ob, wie und unter welchen Umständen die Entwicklungen, wenn jeweils eine unzweifelhaft barocke Stufe erreicht ist, wieder zu einer grundsätzlichen Frühstufe zurückzuführen vermögen und welche Rolle dabei die typisch wiederkehrenden „nachbarocken" Phasen (Impressionismus, Archaistik, Klassizismus) spielen. Auch eine weitere, noch tiefere Komplikation der Probleme durfte vorläufig am Rande bleiben: daß sich nämlich die erwähnte typische Abfolge keineswegs nur in ganz großen Zusammenhängen mehr oder weniger deutlich anzeigt, sondern daß sie auch innerhalb derselben in kleineren Entwicklungsumschwüngen angedeutet zu sein scheint, bis hin in das individuelle Werden einzelner Künstler, an denen sich die Entwicklung nun wieder deutlich als ein normales biologisch-bedingtes Wachstum darstellt.

Es läßt sich hier nicht einmal andeuten, wie und mit welchem Ergebnis sich alle diese, auf die Dauer nicht zu umgehenden Folgerungen aus der ersten genialen Entdeckung Wölfflins in der Kultur- und Geistesgeschichte ausgewirkt haben. Zu denken wäre da etwa an die Versuche, die ursprünglich kunstgeschichtlichen Stilbegriffe, wie etwa das (typische, nicht historisch-einmalige) Barock, auf die Literatur, die Musik, ja sogar die Philosophie, Wirtschaft, Kriegskunst usw. zu übertragen, sei es daß man ihren synchronen Ablauf nachzuweisen suchte (Bach als typischer Barockmeister der Musik?), sei es daß man mehr an einer selbständigen Entwicklungsrhythmik der einzelnen Gebiete festhielt (Wagner als musikalisches Barock in einer Zeit, die gleichzeitig in der Baukunst höchstens Ansätze eines abgeleiteten, „zweiten" Barocks hervorbrachte). Man könnte auch an die Übertragung der Wölfflinschen Kategorien auf die Kunst der Vorgeschichte erinnern — wie sie mutatis mutandis ein Adama van Scheltema vornimmt —,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0247
gefördert durch die DFG

könnte aufzeigen, wie etwa ein Richard Hamann in seiner Kunstgeschichte deutlich herausarbeitet, daß Neuanfänge in der europäischen Entwicklung infolge der Belastung mit dem Erbe der Spätzeiten nur „relativ-archaisch" zu verstehen sind, so daß also z. B. eine Parallele romanischer Plastik mit frühgriechischen und ägyptischen Werken schon aus diesem Grunde (von allen stofflichen, geschichtlich bedingten Unterschieden abgesehen) nur mit vielen Einschränkungen vorgenommen werden kann. Auch daß in die großen Entwicklungsrhythmen, soweit sie sich einigermaßen rein darstellen, zahllose kleine und kleinste vom grundsätzlich gleichen Rhythmus eingebettet sind, klingt nicht nur bei einem Scheltema sondern auch bei anderen Forschern mehr oder weniger deutlich an.

Angesichts der immer größer werdenden Verwickelung, die die ursprünglich so großartig einfache Konzeption Wölfflins notwendig zur Folge haben mußte, angesichts der Mißverständnisse auch, die so leicht daraus entstehen konnten (schon aus terminologischen Gründen), ist es klar, daß auch ein Buschor in der geschichtlichen Betrachtung eines Sondergebietes, welches in seiner Übersichtlichkeit zunächst autonom und „autark" verstanden werden kann, die erwähnte Entwicklungstypologie nur zurückhaltend und gelegentlich, gewissermaßen in Anführungszeichen, anwendet. Was besonders auffällt, ist, daß er die größte Periodizität, wie sie sich — bei entsprechend weitem, von allen Einzelbewegungen absehendem Abstand — etwa innerhalb der antiken Plastik und Baukunst des gesamten antiken Zeitraums zeigt, auf seinem Felde kaum zur Aussprache bringt. Er bescheidet sich mit den kleineren Umschwüngen: am deutlichsten etwa innerhalb der geometrischen Entwicklung vom 11. bis 8. Jahrhundert, die für ihn als solche schon eine abgeschlossene Folge darstellt, so daß sogar von einem „nachbarocken Flimmerstil" im 8. Jahrhundert die Rede sein kann! Für die Blütezeit im 5. Jahrhundert taucht dann freilich wieder die Bezeichnung klassisch und „spätklassisch" auf, aber von „barock" ist innerhalb der Vasenkunst doch erst die Rede in dem abschließenden, „Nachspiel" betitelten Kapitel, wo es sich um die Keramik seit dem Untergang der eigentlichen Vasenmalerei handelt. An den Gefäßformen dieser im wesentlichen plastischen, nicht mehr malerischen Keramik lassen sich, wie B. sagt, „alle Stadien der hellenistischen Entwicklung vom ‚schlichten' Stil bis zum ‚Barock' und darüber hinaus ablesen". Man sieht, daß hier das „Barock" nur als eine Sonderstufe innerhalb der Gesamtphase hellenistischer Kunst verstanden wird, die man doch auch schon als solche als barock charakterisieren könnte.

Die Nahsichtigkeit, mit der ein großer Kenner sein Gebiet in allen seinen verzweigten, kleinen und kleinsten Entwicklungskurven und Überschneidungen erkennt, läßt ihn von der Herausarbeitung allzu summarischer Rhythmen zurückschrecken. Eine biogenetische Analogie wird wohl als fruchtbar anerkannt, aber immer ohne systematischen Anspruch; sie wird auch nur innerhalb kleinerer Reihen verwendet, deren Autonomie deutlich ist. Man kann das bedauern, kann es aber auch als einen Vorzug ansehen, da ja nun einmal die Fülle der historischen Erscheinungen, je genauer man ihre Abfolge durchdringt, sich jeder Ordnung zu widersetzen scheint — und sei diese Ordnung auch selber aus dem Leben gewonnen.

Immerhin ist die vorsichtige Anwendung ein beachtliches Zeichen. Der erwähnte typische Entwicklungsablauf, und daß er nicht umgekehrt werden kann, zeigt sich unserem Verfasser auch auf dem Gebiete der griechischen Vasen, und gerade auf diesem. Und daß er zuletzt dort auch für das Ganze gilt, daß also die Folge der Vasenformen nicht als frei für sich laufende Genese verstanden werden kann, sondern immerhin parallel mit dem Gesamtablauf antiker Kunst, erhellt auch aus gelegentlichen, besonders erhellenden Hinweisen auf bestimmte, zeitlich entsprechende Werke der Plastik und Architektur. Diese Hinweise beziehen sich nicht

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0248
gefördert durch die DFG

nur auf die naheliegende Analogie der figürlichen Vasenmalerei zu bestimmten Stufen und Werken der Bildhauerkunst (etwa dem Beginn des Kontraposts). Auch die Gefäßformen sind unlöslich mit dem allgemeinen Wachstum in Plastik und Baukunst verbunden. So scheut sich der Autor keineswegs, von dem „herben phidiasischen Stil" gewisser Vasenformen und von der „praxitelischen Üppigkeit" anderer zu reden.

Heidelberg. G. F. Hartlaub.

---

Alfred Kamphausen: Asmus Jakob Carstens. Karl Wachholtz Verlag. Neumünster 1941.

„Ein Versuch Carstens' Werk zu deuten, ist zugleich ein Beitrag zur Wesensart und Geschichte des Klassizismus." Dieser Beitrag ist aber um so wichtiger als „aus dem Erbe des Klassizismus unsere künstlerische Gegenwart erwächst". „Aus der Lage der Gegenwart aber mag auch die neuerliche Darstellung des Werkes Asmus Jakob Carstens gerechtfertigt sein, denn wir glauben ihn nicht nur als einen zeitgebundenen Vertreter des Klassizismus ... sondern mit Recht das Genie des Nordens in ihm zu erkennen."

Wir haben mit den Worten des Autors das Programm des vorliegenden Werkes, das in der Tat weit mehr als eine Biographie ist, umrissen. Und wir können hinzufügen, daß dies Programm auch mit einem dem Thema entsprechenden Ernst, mit ungewöhnlicher Sorgfalt, mit Weite und Tiefe zugleich erfüllt ist. Um so interessanter ist es aber, sich mit den in der Gegenwart nun einmal brennensten Fragen auseinanderzusetzen, deren Lösung der Verfasser erst in dem zweiten, schmäleren Teil seines Werkes zu lösen sich vorsetzt, eben jener Beitrag zur „Wesensart und Geschichte des Klassizismus".

Letzten Endes läuft eine Deutung des Klassizismus immer auf die Frage hinaus: wie kommt der Norden zu dem Dualismus, einem Dualismus, der ja nicht gut übersehen werden kann: zu der Doppelheit der Gesichte Thorwaldsen und Rembrandt. Ist das eine nordisch, wie kann das andere es auch sein? Der Weg, der auch in dem vorliegenden Werk beschritten wird, ist ein doppelter: der Wandel als geschichtliche Entwicklung oder als stärker oder schwächer hervortretende völkische Konstante.

Die geschichtliche Tatsache des Klassizismus wird erklärt — anscheinend in Anlehnung an Pinder — als das Problem der Generation. Dabei zerfällt der Klassizismus in „zwei Epochen", den Vorklassizismus und den eigentlichen Klassizismus. Der Verfasser setzt sich hier mit Terminologien auseinander, Ausdrücken wie Frühklassizismus, Pseudoklassizismus, Spätbarock für die erste Epoche, d. h. die Zeit des Raphael Mengs. Man könnte meinen, diese Auseinandersetzung sei überflüssig. Sie ist es aber nicht, denn hinter der Wortwahl verbirgt sich die Methode. Nur daß der Verfasser darauf nicht eingeht. Seine, hauptsächlich auf historische Abläufe gerichtete Methode, der das Spätbarock nichts weiter als eben spätes Barock ist, kann mit dem 18. Jahrhundert nichts Rechtes anfangen, ja auch der Frühklassizismus ist ihm „eher Bescheidung und mehr Ausklang als Beginn". In dieser Kennzeichnung des Frühklassizismus bietet er aber erhebliche Ansatzpunkte für eine Kritik aus dem anderen Lager, um so mehr als er wenige Abschnitte später selber sagt, daß Mengs Parnaß, das „Werk, das den neuen Standpunkt verkünden sollte, wie ein Schlag und ein Ereignis wirkt".

Solange man den Stil als Zufallskonstellation und die Wiederkehr bestimmter Gleichheiten aus der Generationenabfolge erklärt, wird man ihm nicht näherrücken, so sorgfältig und gewissenhaft man auch die zeitgenössische Ästhetik, Lite-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0249
gefördert durch die DFG

ratur und Philosophie befragt. Gerade die Verbindung von positiver Geschichtsforschung mit der Notausflucht der Generationentheorie ist eine höchst unselige, heutzutage aber leider recht geläufige Kombination. Man deckt sich nach beiden Seiten, ohne zu merken, daß man in Wirklichkeit sich selbst negiert. Ich glaube aber, daß trotz aller geistesgeschichtlichen Vertiefung dem Verfasser jegliche Festlegung auf eine Methode fern ist, denn er rückt stets selbst mit sehr gesunden Einwänden heran, so zum Beispiel in seinen Betrachtungen über die Romantik, ihrer teilweisen Gleichheit und Verschiedenartigkeit zur Klassik und über die Ungleichartigkeit der von der Generationentheorie in eine Linie gerückten Erscheinungen von Sturm und Drang und Romantik. Ja, an später Stelle, wo man es am wenigsten erwartet, erscheint die „Polarität im Rhythmus zeitlicher Entwicklung", erscheint die „klassizistische Welle". Aber dieses Ausweichen vor fester Methode, die solchen Betrachtungen erst das Gerüst verleiht, läßt uns immer wieder im Kreise herumirren. Dies ist um so bedauerlicher als Carstens eigene Worte, daß „Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da anhebt, wo die Sprache mit Worten aufhört" fast unmittelbar auf das Zentrum weist. Denn eben diese zeitgegebene Empfindung ist es, dieser Generalnenner, den wir suchen müssen, gleichgültig ob wir ihm die Zensur Klassik oder Klassizismus — denn eigentlich ist es immer nur eine Zensur — zuerteilen. In diesem Generalnenner muß alles aufgehen, was hier sorgfältig aber ohne inneren Bezug behandelt wird: die Hinneigung zur Mythologie der Griechen, das Verhältnis zur Natur, das Bildungsideal, Linie und Umriß, das Verhältnis zur Farbe, Mensch und Menschenwürde, der Wert des Sittlichen und die Bedeutung der Kunst im Leben. Ist auch nur eines ohne das andere denkbar? Wie aber kommt es zu dieser Koppelung der Begriffe? Wobei sich sofort die Frage erhebt, ob nicht die gleiche Koppelung schon mehrfach in der Geschichte eingetreten ist, ja immer wieder eintreten muß? Aber zur Klärung dieser Fragen bedarf es eben einer sehr strengen Methode.

Der Verfasser betritt lieber und sicherer den zweiten Weg zur Lösung der Frage nach dem Dualismus Carstens-Rembrandt, den der völkischen Anlage.

So international der Klassizismus ist, so auffällig erscheint es, daß gerade „die Deutschen sich am stärksten um seinen Ausdruck mühten". Innerhalb der Deutschen sind es wieder die Norddeutschen, die eine besondere Hinneigung zum Klassizismus haben. „Aber dem ganzen norddeutschen Barock ist durchgängig der Zug zum Klassizismus eigen. Das Statische und in sich Gebundene, die Abneigung mit phantasievoller Erfindung und Darbietung zu überraschen, ist kennzeichnend." Somit wäre der Klassizismus — wollen wir von dem Völkischen auf die Rasse übergehen — etwas speziell Nordisches. Denn auch die skandinavischen Länder — man denke an Thorwaldsen — bestätigen diese Erscheinung. Hier nun freilich hätte sich die Frage erheben müssen: warum? Ist es nicht sonderbar, daß gerade die dem Griechentum entferntesten Völkerschaften ihm am ähnlichsten sind? Der Verfasser betritt hier wieder einen sehr üblichen und sehr unglücklichen Weg: er setzt das Gotische dem Deutschen gleich und außerdem fallen Gotik und Barock in einen Topf. Diese Verwirrung führt zu der wahrhaft gewaltsamen Lösung, in Rembrandt sei Nordisches und Griechisches zur Synthese gelangt. Beispiel der „blinde Homer". Dann ist schließlich alles Synthese und wir brauchen uns um keine klaren Begriffe mehr bemühen.

Wenn wir etwas nordisch nennen, so müssen wir notgedrungen von der Kunst der nordischen Rasse ausgehen. Diese nordische Rasse hat aber einstmals in den griechischen Stämmen selbst ihren streng tektonischen Formensinn der kretisch mykenischen Sinnenwelt gegenübergestellt. Und aus dieser — nicht der einzigen! — Verschmelzung ergab sich der von nun an für ganz Europa schicksalhaft gewordene

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0250
gefördert durch die DFG

Dualismus, der sich zeitlich in den Wechsel der Polaritäten aufspaltet, der aber bereits in Griechenland, ja da fast am deutlichsten greifbar ist. Griechische Klassik (der Homer nicht angehört!) fällt also in weiteren Strecken mit nordisch zusammen als der Barock, hinter dem sich der zweite Blutstrom, die sinnliche Welt der ägäischen Urbevölkerung verbirgt. Aber nordisch und klassisch sind wieder so wenig eins wie barock und mediterran, in beiden steckt schon die Synthese. Wenn Rembrandt sich an die Homerbüste hält, dann eben an ein barockes antikes Werk. Da nun der hohe Norden in seiner rassemäßigen Zusammensetzung nordischer ist als Süddeutschland und Italien in der Renaissance, ist ihm diese erste schärfste Auseinandersetzung zwischen Nordischem und Mediterranem im Griechentum am verwandtesten. Daher die merkwürdige Tatsache, daß der Klassizismus gerade im Norden so natürlich wirkt. Klassizismus ist somit keine Sehnsucht nach dem anderen Ich, sondern Übereinstimmung und Spiegelung im anderen. Denn daß griechische Kunst im Gegensatz zur nordischen „spannungslos" ist, dürfte wohl kein heutiger Archäologe mehr hören wollen. Das ist Irrtum aus Winkelmannscher Sicht.

Man lasse sich aber durch diese Ausführungen in keiner Weise an dem Genuß der schönen und gediegenen Biographie des Asmus Jakob Carsten die Freude verderben. Der Verfasser sagt selbst, daß er durch den Krieg an der endgültigen Fertigstellung des zweiten Teiles gehindert wurde. Mit strengerer methodischer Sichtung könnte hier durchaus eine Geschichte des Klassizismus und eine Deutung seiner Wesensart entstehen.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

---

Luigi Coletti: Die frühe italienische Malerei. I. Das 12. und 13. Jahrhundert — Giotti. Franz Deuticke, Wien 1941.

Man spürt hinter der einleitenden Darstellung dieses schönen Abbildungswerkes eine umfassende Kenntnis der Materie, über die der Autor verfügt, die aber in einem Werk, das allgemein verständlich sein und für italienische Kunst werben will, eigentlich zu sehr im Vordergrund steht. Vielleicht wäre es besser gewesen, sich bei der Analyse auf die Werke zu beschränken, die abgebildet sind, und es sind deren gewiß genug, um Persönlichkeiten zu umreißen, aber auch — was wenig der Fall ist — allgemeine Probleme zur Darstellung zu bringen, so die Entwicklung innerhalb der drei Jahrhunderte: die Entwicklung des Raumhaften, des Bildbaus, des Plastischen. Der Verfasser bemüht sich polemisierend etwas national Italienisches dem Nordischen, das als eine Art hysterischer Krampf erscheint, und dem Byzantinischen, das sich als entrückte Verträumtheit kundtut, gegenüberzustellen. Italienisch ist dann eine gewisse handfeste Natürlichkeit. Sei dem, wie ihm wolle — wer das Buch kauft, tut es, um das abgebildete Material zu verstehen, um Zugang zu bekommen zu dieser entfernten und doch so fesselnden Kunst, er will wissen, wie Giotto — den ja wohl jeder kennt — wurde und wie er sich zeitlich heraushebt, nicht so sehr aus welchen Schulzusammenhängen. Es hätten hier sehr wichtige Probleme ihre Lösung finden können. So das Rätsel, über das noch jeder gestolpert ist, möge er sich entscheiden wie er will, ob die Franziskusgeschichten in Assisi von Giotto stammen. Es könnte dies sehr gleichgültig sein, aber hier liegt einmal die Möglichkeit, den Forscher von der Vorstellung steter Aufwärtsentwicklung zu naturalistischer Raumdarstellung zu befreien. Die Fresken sind räumlicher und natürlicher als alles, was uns von Giotto sonst bekannt ist. Es bleibt nichts anderes übrig, als diese Tatsache mit Gewalt zu übersehen — das tut unser Verfasser — oder den Zyklus einem Nachahmer zuzuschreiben. Aber ist denn Natur und Räumlichkeit



UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0251
gefördert durch die DFG

wirklich das Ziel des reifen Giotto? Ist es nicht gerade das Gegenteil, wohin er strebt, in seiner Verhaltenheit, der flächigen Kartonschichtung, der Verblasenheit der Gewandfalten, der Kurvatur der Rückenlinien, die den Raum negiert? Wer den Umbruch gegenüber der Zeit um 1300, die alles das besaß, was man bei Giotto krampfhaft sehen will, nicht versteht, wird Giotto nie wahrhaft begreifen. Wer — wie unser Verfasser — sein Wirken zusammenfaßt als „Liebe zur Wirklichkeit" sieht an einem eigentümlichen Schicksal, vielleicht einem tragischen, vorbei. Gerade daß Giotto in seiner Frühzeit über eine freie Räumlichkeit verfügt, sie später aber um einer ganz anderen, mehr ornamentalen Bildfügung willen preisgibt, zeigt, daß unsere Einstellung gegenüber der Malerei des 14. Jahrhunderts immer noch nicht richtig ist. Giotto verhält sich zu dem „Meister der Rundschilder" ungefähr so wie die Kölner Apostel zu den Naumburger Stiftern. Das heißt: selbst ein so überragendes Genie beugt sich der zeitlichen Forderung und schafft aus ihrem Ideenkreis heraus sein Werk. So viele und scharfsinnige Werke über Giotto geschrieben sind — das letzte Wort steht noch aus.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

---

H. Ruppert: Die Darstellung der Leidenschaften und Affekte im Drama des Sturmes und Dranges. Junker & Dünnhaupt Verlag. Berlin 1941.

Der Verfasser verfolgt sein Thema fortschreitend von Jahrzehnt zu Jahrzehnt. Affekt ist ihm „Darstellung des Ausdrucks am Leibhaften". Dieses Leibhafte ist ein ziemlich unglücklicher, vor allem zu einseitig aus der begrenzten Materie geschöpfter Begriff, der den Verfasser schließlich dazu bringt, den Sturm und Drang als Entdecker des „Leiblichen" hinzustellen, welchem dann die Klassik wieder den „Geist" entgegensetzte. Die Leibhaftigkeit des Sturms und Dranges ist aber gar nichts anderes als eine in ihrer Absichtlichkeit überspitzte Naturnähe, die gerade das Gegenteil beweist, daß nämlich der Sturm und Drang zwar das Ziel ahnt, aber noch keineswegs so erdenfest ist, wie er vorgibt, während die Klassik im Vollbesitz des „Leiblichen", besser der schönen Form des Leibes, die man nicht gern durch übertriebenen Ausdruck zerstört, auf solche Äußerlichkeiten verzichten kann. Daß sich dem Sturm und Drang die seelische Erregung im äußerlich Leiblichen darstellt, ist richtig, es ist aber nicht immer so, und gerade nicht das Leibliche trennt ihn von der Klassik, sondern das Noch-Gefühlsmäßige. Die neue Bewertung der Natur äußert sich zunächst einmal vom Rande her in grellen Übertreibungen. Man kann beobachten, wie bei diesen aufgeklebten Affekten das Psychologische völlig verloren geht, das eben jetzt nicht mehr interessiert, während der Barock mit sehr viel geringerem Aufwand ein viel reicheres seelisches Bild bot. Die Tatsache der Äußerlichkeit und inneren Unwahrheit, ja Armut dieser Affektüberzeichnungen hätte sich sofort ergeben, wenn der Verfasser lieber die seelischen Komponenten des Ausdrucks in seiner Darstellung zur Grundlage und als Einteilungsprinzip genommen hätte, also etwa: Äußerungen des Zorns, der Trauer, der Furcht, der Liebe. Es hätten sich dann weit klarere Abgrenzungen zur Barockdichtung, aber auch zur Klassik ergeben, deren Naturgebundenheit und Leiblichkeit in nichts geringer, ja sehr viel stärker ist als die des Sturms und Drangs, die aber auf diesen fürchterlichen Krampf — dem gerade der junge Schiller trotz aller „Verachtung" des Leiblichen verfällt — nunmehr verzichten kann.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0252
gefördert durch die DFG

O. Wulff: Farbe, Licht und Schatten in Tizians Bildgestaltung. Mit einem Anhang über die Entwicklung des Bildvorwurfs der Venus mit dem Spiegel. Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlung, Bd. 62. Berlin 1941.

Den Anlaß oder besser das Leitmotiv der umfangreichen Studie bildet die Auseinandersetzung mit Hetzers „Tizian, die Geschichte seiner Farbe", Frankfurt 1935. Schon einmal, in der Zeitschrift für Ästhetik 1937, hat sich der Verfasser mit diesem Buch ausführlich beschäftigt, damals referierend, während er hier seine eigne Meinung darstellt und nur im Vorbeigehen sich mit Hetzer auseinandersetzt. Dennoch hat man den Eindruck, als sei ihm auch hier die Auseinandersetzung wesentlich.

Für einen Dritten ist es fast unmöglich Stellung zu nehmen, denn es sind gar nicht so sehr die Resultate, die verschieden sind, als die Art der Betrachtung. Bei Hetzer hinreißender Schwung, Hingabe an das Bild und seinen Schöpfer, gestaltende Zusammenfassung im Nacherleben, hier sachlich nüchterne Beobachtung, korrekte Sichtung der Tatbestände und ein säuberliches Zerlegen. Was für den einen Werden und Erlebnisgang eines Künstlers, ja fast mehr noch eines Menschen ist, ist für den anderen Experimentieren eines mit vielen Möglichkeiten ausgestatteten, sehr bewußten und zielstrebigen Malers: „Überschauen wir zurückblickend die Entwicklung von Tizians Farbengebung, so erscheint sie keineswegs mit der einfachen Formel einer einheitlichen, sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt gleichmäßig abwandelnden Gestaltungsweise umfaßbar. Vielmehr ließen sich in diesen Querschnitten jedesmal verschiedenartige Bestrebungen feststellen, die gleichzeitig nebeneinander verwirklicht und erst allmählich auf verschiedenen Wegen vereinigt wurden." Für Hetzer dagegen umfaßt die Entwicklung „sieben Jahrzehnte, in denen das Ringen eines elementar leidenschaftlichen und dabei wunderbar gelassenen Menschen sich im Widerstreit und in der Vereinigung klar umgrenzter Perioden erregend kund tut". Wulff teilt den Schaffensweg des Malers in drei (S. 109), später in zwei (S. 188) Entwicklungsstufen. Es gibt jeweils Hauptrichtungen und Nebenrichtungen, die zum Ausgleich drängen, verschiedene Möglichkeiten, den „Eigenwert" der Farbe mit dem „Darstellungswert" in Übereinstimmung zu bringen oder ihn überwiegen zu lassen. Dabei bleibt — im Gegensatz zu Hetzer — die Form fast unberücksichtigt. Sie ist nur Träger der Farbe, aber so wenig wie diese Ausdruckswert. Denn dies dürfte das eigentliche unterscheidende Merkmal der beiden Autoren sein: Wulff stellt dem „Eigenwert" der Farbe den „Darstellungswert", d. h. die Illusionswirkung gegenüber, eine der Psychologie entnommene Einteilung, die er bei Hetzer vermißt. Eigenwert ist ihm aber dasselbe wie „Schönheitswert". Jeglichen Ausdrucks- und Stimmungswert der Farbe lehnt er als „Kunstphilosophie" ab, jegliche Begründung der Farbwahl aus solchen Erwägungen ist ihm „subjektive Deutung". Lediglich die warme und die kalte Farbreihe wird anerkannt, aber auch dies rein experimentell-psychologisch, so wie er auch eine stärkere Beachtung des Ostwaldschen Farbendoppelkegels und des Kongreß-Vortrages von Katz über „Experimentelle Psychologie und Gemäldekunst" verlangt. Wer aber wie Hetzer dem „Kampf eines großen Menschen bis zu seiner endlichen Erlösung bewegten Herzens folgen" will, wird doch wohl unbelehrbar sein. Denn ihm werden die „drei Gestaltungswege" und ihre Kreuzungen und Vermittlungen eben nichts „bedeuten". Wir sehen auch hier, es ist unmöglich, irgend eine Entscheidung treffen zu wollen, es handelt sich um den Unterschied zweier Gelehrtengenerationen. Selbst wenn wir Tizian fragen könnten, ob ihm als dem großen Koloristen der Stimmungswert der Farbe wichtiger wäre als die illusionistische Wirkung, würde nichts dabei herausspringen, denn keine Zeit weiß über ihre eigenen Probleme in Wirklichkeit Bescheid und die Wahr-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0253
gefördert durch die DFG

heit — eine Wahrheit aber die quälend und unschön ist wie eine exakte Photographie — ergäbe erst die Summe aller Betrachtungsarten, die wir vereint an ein Kunstwerk und seinen Schöpfer anlegen könnten. Wir wollen dankbar sein, wenn jeder Forscher auf seine Art einseitig, in seiner Einseitigkeit aber stark ist.

Schwerin. M. Riemschneider-Hoerner.

---

Kurt Gerlach: Die Dichtung des deutschen Ostens. Umriß zu einer ostelbischen Literaturgeschichte. Junker u. Dünnhaupt, Berlin 1941.

Das schlesische, das märkische und das ostpreußische Schrifttum von der deutschen Ordensdichtung und dem Ackermann von Böhmen an bis zu Henry von Heiseler und Agnes Miegel ist Gegenstand einer stammestümlich ausgerichteten Gehaltbetrachtung. Die Form- und Sprachseite des Dichterischen kommt im ganzen gesehen doch zu kurz zur Berücksichtigung. Die oft äußerst eigenwilligen Behauptungen (bei denen man wiederholt die historisch belegende Ableitung missen muß) folgen in manchem methodisch wohl Josef Nadlers Spuren, gehen aber ganz ihre eigenen und manchmal absonderlichen Wege. Das Buch gibt von der inhaltlich weltanschaulichen Seite her bemerkenswerte Aufschlüsse, die jeder geistesgeschichtlich Interessierte nicht unbeachtet lassen soll.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

---

Joachim Müller: Natur und Wirklichkeit in der Dichtung der Annette von Droste-Hülshoff. Veröffentlichungen der Annette von Droste-Gesellschaft. VI. Band. Münster i. W. o. J. (1941); Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.

Diese durch gediegene Sachlichkeit sehr einnehmende Arbeit Joachim Müllers belehrt in mannigfacher Weise aufschlußreich über Wesen und Werk der noch keineswegs bis zu eindeutiger Klarheit erhellten großen westfälischen Dichterin. Vor allem sind die Fragestellungen zur Religiosität Annettens glücklich gewählt und in ihrer Durchführung ergiebig. Was zu wünschen bleibt, ist dieses: Joachim Müller möchte uns auch einmal über die Eigenart dieser Sprachkunst ähnlich Förderliches vorführen. Er weist sich hier als auch für diesen Gegenstand zuständig aus.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

---

Werner Bartscher: Hölderlin und die deutsche Nation. Versuch einer Wirkungsgeschichte Hölderlins. Neue Deutsche Forschungen, Abteil. Neuere deutsche Literaturgeschichte, hg. von Heinz Kindermann. Bd. 35. Junker & Dünnhaupt, Berlin 1942. 237 Seiten. Brosch. RM. 10.—.

Der Verfasser beruft sich auf die Schrift seines Lehrers Heinz Kindermann „Dichtung und Volkheit“ und betont, daß „Dichtung eine Schöpfung aus dem Volke mit dem Wirkungsanspruch auf dieses Volk“ ist: der Künstler, in der Art seines Volkes wurzelnd, ist diesem Künder, Mahner, Führer. Das Werk erschüttert den Empfänglichen, erhebt und bereichert ihn, formt an seiner Seele und zeigt ihm den Weg zu seinem eigensten Selbst und zur Hingabe an die Gemeinschaft. Den Eindruck, den Hölderlin durch sein Schaffen und seine Persönlichkeit zu seinen Lebzeiten und nach seinem Tode bis in unsere Tage geweckt hat, schildert Bartscher in einer ausführlichen Darstellung. Sein Buch zeugt von Sorgfalt und großem Fleiß. Und da er die gewiß oft nur mühsam erreichbaren Arbeiten, auch Aufsätze

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0254
gefördert durch die DFG

in zum Teil verschollenen Zeitschriften nicht bloß nach Inhalt und Bedeutung würdigt, sondern auch gern kennzeichnende Stellen wiedergibt, werden seine Darbietungen zugleich zu einem wichtigen, dem Forscher unentbehrlichen Quellenwerk. Freilich läßt sich ja im wesentlichen nur die Aufnahme feststellen, die Hölderlins Werke in geistigen Kreisen fanden — wie er (gleichsam im Unsichtbaren) auf das Volk als solches gewirkt, wie er schlummernde Kräfte in dessen Seele geweckt hat, ist ein Vorgang, den wir erst wahrnehmen, wenn er sichtbares Sein oder sichtbare Tat geworden ist. Dieser Erwägung trägt Bartscher Rechnung. Er stellt auch die Auflagenhöhe der damals bekanntesten Zeitschriften und der Buchausgaben fest, um so von der Wirkungsmöglichkeit eine Vorstellung zu vermitteln: sprechen wird der Dichter stets nur zu dem Empfänglichen, der willig, aufnahmebereit und wandlungsfähig ist. Wichtige Vorarbeiten boten die Untersuchungen von Viëtor, besonders die von Friedrich Seebass: dessen in Zeitschriften verstreute Abhandlungen, die „Dokumente“ im 6. Band der von Norbert von Hellingrath begonnenen, von ihm und Ludwig von Pigenot fortgeführten Ausgabe der Werke, und die „Hölderlin-Bibliographie“ (München 1922). Bartscher geht auf die einzelnen Veröffentlichungen ausführlich ein, auch in den Anmerkungen wertvolle Hinweise bietend. Wir sehen, in welch tiefer Einsamkeit Hölderlin lebte. In öffentlichen Blättern fanden seine Werke wenig Anerkennung, nur einige Freunde hingen mit warmer Verehrung an seinem Schaffen. „Die Aufnahme Hölderlins bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts“ schildert das erste Kapitel. Das nächste führt dann „Von 1800 bis zu Hölderlins geistiger Umnachtung“. Goethes und Schillers Stellung zu dem Dichter ist ein besonderer Abschnitt gewidmet. Bartscher folgt hier im wesentlichen der Auffassung von Kurt Hildebrandt, auf dessen Buch „Hölderlin, Philosophie und Dichtung“ (Stuttgart 1939) er mit stärkstem Nachdruck hinweist. Er teilt auch dessen Beurteilung Schillers, die Hermann Haering in der Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte, IV. Jahrg. (1940), S. 157ff. in dem ruhig und gerecht abwägenden Aufsatz „Schiller und Hölderlin“ berichtigt hat. Daß „Schiller Hölderlin vor Fehlern warnte, die gerade ihm selbst am meisten gedroht hatten“ (S. 40), „überrascht“ keineswegs; ist im Gegenteil durchaus begreiflich. Unter den Romantikern haben A. W. Schlegel, Achim von Arnim, Görres, Brentano, Fouqué und Bettina von Arnim Verständnis für Hölderlin bezeugt. Gewiß blieb es ihm „versagt, einen tapferen Staatsmann und Führer mit der Kraft seines Wortes zu befreiender und einender Tat anzufeuern“ (S. 62). Sein Geist aber wirkte unsichtbar fort. Der vaterländische Gedanke des „Hyperion“ fand starken Widerhall z. B. in Ernst Moritz Arndt, dem „echten Erben Hölderlins“, wie ihn P. H. Ruth im Handwörterbuch des Grenz- und Auslanddeutschtums 1, 153 nennt. Ausführlich dargestellt wird das Zustandekommen der Gedichtsammlung von 1826, die Anregung ging von dem preußischen Leutnant W. E. von Diest aus. Eingehend geschildert ist auch die Stellungnahme des Jungen Deutschland und des Realismus zu Hölderlin. Erwähnt werden vor allem: Waiblingers bedeutsamer Aufsatz; Herweghs Sonett und seine tapferen Worte über den „Verschollenen“, den „eigentlichen Dichter der Jugend, dem Deutschland eine große Schuld abzutragen hat, weil er an Deutschland zugrunde gegangen ist“; Chr. Th. Schwabs zweibändige Ausgabe der Werke (1846); Alexander Jungs Monographie (1848) und sein Erinnerungsblatt an Karoline v. Woltmann, das auch deren prophetische briefliche Äußerung bringt. Berücksichtigt sind ferner: Carl Jügels Lebenserinnerungen und Moritz Hartmanns Bericht über den Besuch des schon vom Wahnsinn Gezeichneten im Schloß Blois: „Vieles“ in dieser Erzählung trägt nach Bartscher (S. 116) „den Stempel des Echten“, doch erscheint „wiederum manches einer Journalistenphantasie entsprun-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0255
gefördert durch die DFG

gen". Die Ansichten schwanken. Vincenzo Errante zweifelt nicht an der Echtheit der Darstellung (La Lirica di Hoelderlin, Milano/Messina o. J.) und beruft sich auf Norbert von Hellingrath, il piú insigne fra gli studiosi di Hölderlin (S. 53), während Wilhelm Michel die Schilderung für „äußerst unglaubhaft" hält (Das Leben Friedrich Hölderlins, Bremen 1940, S. 459). In dem Abschnitt, der das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts umfaßt, betont Bartscher Hölderlins Einfluß auf Nietzsche. Bedeutungsvoll wurde Litzmanns Veröffentlichung von 1890. Verwiesen wird u. a. auch auf das Buch von Carl Müller-Rastatt, besonders auf Emil Petzolds ungemein wichtigen „exegetischen Versuch" über „Brot und Wein" (1896/97). Die auf S. 176 erwähnten Studien von Emil Lehmann gipfeln in dem Buche „Hölderlins Lyrik" (Stuttgart 1922). Wilhelm Michel war schon in jungen Jahren für das Vernehmen des lange Verkannten bereit, wie neben dem Bande „Apollon und Dionysos" (1904) vor allem die in der Sammlung „Der Zuschauer" (1907) dem Dichter gewidmeten Verse beweisen. Hölderlins Einfluß auf schaffende Künstler ist unverkennbar; er reicht bis in unsere Tage. Man denkt an Fritz Usinger, auch an Richard Billinger, etwa an die Verse am Schluß der „Herbsttrauer": „Einsamkeit nähret den Heiligen, / tröstet, wem Himmel genügen. / Wer die Erde sich wählte, / können dem Himmel genügen?" (Sichel am Himmel, 3. Aufl., Leipzig 1931, S. 56). Wenn Bartscher aber (S. 220) meint: „In Weinhebers dichterischem Schaffen ist Hölderlin'scher Geist wieder lebendig-gegenwärtig geworden", so müssen wir ihm entschieden widersprechen; vgl. Friedrich Beißners Darlegungen „Hölderlin und die neuere deutsche Dichtung" (Geistige Arbeit, 4. Jahrg. Nr. 23 vom 5. 12. 1937) und Helmut Wocke in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift 28. Jahrg. Heft 7/9, Juli/September 1940, S. 211ff.). Nicht unerwähnt bleiben darf der wundervolle Band „Bernhard von der Marwitz, eine Jugend in Dichtung und Briefen" (Dresden 1923); eingehend gewürdigt ist der 1918 Gefallene in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift 26. Jahrg. Heft 1/2, Jan./Februar 1938, S. 48ff. Verwiesen sei auch auf das malerische Werk von Götz von Seckendorff; Abbildungen zeigt der Band „Die Briefe des Malers Götz von Seckendorff" (Hannover o. J.). Wichtige Aufschlüsse gibt Bartscher in dem umfangreichen Kapitel „Stefan George, sein Kreis und Norbert von Hellingrath / R. M. Rilke", in dem er an dem großen Werk von Friedrich Wolters über „Stefan George und die Blätter für die Kunst" berechtigte Kritik übt. Über N. von Hellingrath, der keineswegs „ein Mitglied des George-Kreises" war, wie S. 190 irrtümlich behauptet wird, vergleiche man „Dichtung und Volkstum" 41. Jahrg. (1941), Heft 3, S. 352ff. Das S. 211 erwähnte Gedicht Rilkes beginnt mit den Worten „Verweilung, auch am Vertrautesten nicht" (und nicht: Verzweiflung...). Übersehen hat Bartscher den Aufsatz Friedrich Beißners „Rilkes Begegnung mit Hölderlin" in „Dichtung und Volkstum" 37. Band (1936), Heft 1, S. 36ff. Der letzte Abschnitt bietet einen kurzen „Überblick über die Hölderlin-Wirkung vom Kriege bis zur Gegenwart". Eine bis ins Jahr 1938 führende „Übersicht über die Drucke der Werke und Briefe Hölderlins" (mit Angabe der jeweiligen Auflagenhöhe) bringt der Schluß; den 1935 im Insel-Verlag erschienenen Band „Fr. Hölderlins Gesammelte Briefe" hat aber nicht Adolf von Grolman, sondern Ernst Bertram herausgegeben. Die im „Literaturnachweis" genannten zwei Abhandlungen von A. von Grolman sind wieder aufgenommen in dessen Buch „Literarische Betrachtung" (Berlin 1930; Neue Forschung 6); es enthält zudem einen gewichtigen Beitrag „Briefe an Hölderlin", die ein Beispiel dafür sind, „wie sehr die Umgebung eines Menschen an der Tatsache und dem Vorhandensein eines Genies vorbeisehen kann".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0256
gefördert durch die DFG

Ein ungemein reicher, in seiner Fülle nicht immer leicht zu überschauender Stoff ist in dem vorliegenden dankenswerten, von Wiederholungen allerdings nicht ganz freien Buche geordnet und gewürdigt. Ein Register, das die Verfasser der einzelnen Aufsätze, Bücher und dichterischen Huldigungen in alphabetischer Folge verzeichnet, wäre sehr willkommen gewesen. Mannigfache Ergänzungen zu Bartschers Veröffentlichung bringt die in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XXXV. Band, Heft 4 (1941), S. 242 f. gedruckte Arbeit „Hölderlin im Spiegel deutscher Dichtung".

Liegnitz. Helmut Wocke.

---

Peter Scher: Wilhelm Busch. J. G. Cotta, Stuttgart. 89 Seiten. Kart. 1.50 RM.

Georg Schwarz: Uhland. J. G. Cotta, Stuttgart. 90 Seiten. Kart. 1.50 RM.

Die beiden Bändchen der verdienstvollen Sammlung „Die Dichter der Deutschen" tragen ihr Sondergepräge, und dieses ihr Eigenwesen wurzelt ebenso im Charakter der geschilderten Persönlichkeiten wie in der menschlichen und schriftstellerischen Art der Verfasser. Da erzählt Peter Scher von Wilhelm Busch. Bisweilen scheint er ein wenig abzuschweifen in behaglichen, doch lebendigen Erörterungen oder Betrachtungen; in Wahrheit führen seine Erwägungen auf die eigentliche Aufgabe hin: das Bild des Gezeichneten wird so tiefer, in dem Künstler wird zugleich der Mensch vor uns hingestellt. Die Umwelt, in welcher der Knabe aufwuchs, zaubert Scher vor unser Auge, später dann die Welt des Nöckergreises. Vor allem aber lernen wir die Welt kennen, die Busch aus sich selber in Bildern und Versen schöpferisch gestaltet. In seinem Empfinden und in seinem Werk blieb der „Humorist", als den die meisten ihn feiern, zeitlebens ursprünglich. Die Aufenthalte in Hannover, Düsseldorf, Antwerpen, Kassel, Berlin, Frankfurt am Main, München waren Versuche, sich von der Natur unabhängig zu machen — sie zeigen aber nur die Busch schicksalgemäße Notwendigkeit, sich von ihr nicht zu trennen. Er war aufs innigste mit ihr verbunden und im ununterbrochenen Verkehr mit Bäumen, Wolken und Tieren erhielt er sich die Fähigkeit, die einfachste Form der Aussage zu finden oder wenigstens ihr nahe zu kommen. Das Zwiespältige und den tragischen Zug in dem Wesen des Künstlers, dieser „von herzhafter Dämonie getriebenen Ausgeburt der niedersächsischen Landschaft" (S. 82), beleuchtet Scher tief aus liebendem Wissen um Leben und Menschen.

Eine nicht minder bedeutsame Gabe ist das Büchlein über Uhland von Georg Schwarz, eine Dichtung in Prosa, die indes nicht ausschmückt oder der Phantasie die Zügel schießen läßt: eine Dichtung in der Art des Sagens und Deutens, in dem unmittelbaren Aufdecken auch „der tieferen, fast dämonischen Gründe" der Seele. Eingebettet ist die Schilderung ganz in den schwäbischen Mutterboden. Wenn der Verfasser Uhland als den reinsten Vertreter des Schwaben zeichnet (Schiller hatte von der Mutter her östliches Blut in seinen Adern, Mörikes Ahnen stammen aus Norddeutschland), verrät er zugleich sein eigenes Schwabentum, in einer Weise, die froh macht und gefangen nimmt. Wie er dann z. B. Kerner und Uhland als Gegensätze charakterisiert, die schwäbische Landschaft lebendig macht und aus ihr das Wesen der Uhlandschen Dichtung erklärt, wie er den bayrischen von dem schwäbischen Humor abgrenzt oder aus einem von Uhland aufgezeichneten Traum die Motive der Balladen entwickelt, wie er die Gründe für das frühe Verstummen des Dichters erwägt (wobei auf den zweiten Grund wohl der Nachdruck zu legen wäre) ... das mögen Einzelheiten sein. Aber sie fügen sich zu einem geschlossenen,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0257
gefördert durch die DFG

abgerundeten Bilde: zu dem Porträt Uhlands, der in seinem Leben und seinem Schaffen das Gesetz seines Wesens erfüllt hat.

Liegnitz. Helmut Wocke.

---

Fritz Usinger: Medusa. Aufsätze zu Bildern. Aufnahmen von Maria Breidenbach. 96 Seiten nebst 21 Bildern. Karl Rauch Verlag, Dessau 1940.

Die hier gesammelten Essays, die sich zu einer inneren Einheit zusammenfügen, sind Aussagen über Kunstwerke der verschiedensten Zeiten; auch von einem Besuch am Grabe Rilkes in Raron im Wallis erzählen sie. Der Wanderer stößt auf „Dinge", die gleichsam auf ihn warten und nach denen er sich (gewiß unbewußt) sehnt. Er schaut sie und das Schauen wird ein Deuten. Freilich läßt sich die Art seines Wesens dabei nicht ganz ausschalten. Es ist auch nicht zu vermeiden, daß nur Teile erfaßt werden, aber diese sind eingeordnet in ein Gesamt, dem sie zugehören. Eine solche Begegnung muß zur rechten Stunde erfolgen, in dem ewig-einzigen, unwiderbringlichen Augenblick, der schöpferisch genannt werden darf: plötzlich werden in dem Betrachter Kräfte entbunden, er befreit sich zu sich selbst, sich vertiefend, sich erhöhend. Er stößt auf ein ihm Verwandtes oder auch auf ein Fremdes, das ihm jedoch Ergänzung wird und von dem er fühlt, daß es ihm die eigene Welt erhellt. Begegnungen in diesem Sinne sind die vorliegenden Aufsätze. Sie wurzeln im rein Menschlichen, in den Bezirken des Lebens, das in seinen polaren Spannungen im Spiegel der Kunstwerke erfaßt und gedeutet wird. Die Vergangenheit wird von ihrer Eigenart aus begriffen. Der Blick ist unmittelbar auf die Gegenwart gerichtet, auf unsere Zeit, die Umformungen von kaum denkbaren Ausmaßen erfährt. Dessen bleibt sich der Verfasser stets bewußt, daß „Gottes der Erde zugewandtes Gesicht" sich völlig gewandelt hat. „Aus einem Gott der Liebe ist ein Gott der Schöpfung geworden", d. h. „wir erleben ihn als Schöpfung, seine offenbarste Offenbarung ist die Schöpfung". In ihr ist Schönheit mit Entsetzen vereint. Sie ist un-menschlich in ihrer Furchtbarkeit, die sich hinter dem Schein der Anmut und in der Kraft der Bezauberung verbirgt. Sie ist von Gegensätzen und Widersprüchen erfüllt. Es gilt, diese zu begreifen, zu würdigen und sich ihnen zu stellen. Usingers Deutungen enthüllen das Medusenantlitz der Welt. Er zeigt, worin die Gegenwart sich von vergangenen Zeiten unterscheidet, doch niemals lehrhaft: seine Darlegungen schildern ein Sein, ein notwendiges So-sein. Mag er an drei Frauenstatuen der Antike den „Übergang von der göttlichen Erhabenheit zur kreatürlichen Lieblichkeit" nachzeichnen, an einem Jünglingstorso aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. das Wesen des Einst und des Heute bestimmen, mag er „Rätsel der Romanik" enthüllen, „Unwirkliche Wirklichkeit" in Tierreliefs schildern, das Wesen einer Krypta, eines romanischen Fensters, der Fensterrose oder eines Portals zu deuten unternehmen, die Tragik des Genies im Bilde einer Konsolfigur im Dom zu Regensburg aufleuchten lassen oder über Blumen sprechen, die vom Schicksal begnadet sind, in ihrer „Form ganz dazusein" — der Leser fühlt sich bereichert, auch wenn er den Auffassungen im einzelnen nicht beipflichtet oder gar die Deutung des Engels in Rilkes „Duineser Elegien" ablehnen muß. Die Aufsätze sind im Stil wohl unterschieden, bald ruhiger in der Darstellung, bald anschwellend oder rhythmisch gehoben, so daß das Sagen zugleich ein Aussagen ist: der Künstler verrät sich, und von diesen Essays ist der Weg nicht allzu weit zu Usingers welthaltigen Gedichten in den Sammlungen „Das Wort", „Die Stimmen", „Die Geheimnisse".

Liegnitz. Helmut Wocke.

---

Schriftwalter: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels, Berlin; für den Anzeigenteil verantwortlich: Walther Thassilo Schmidt-Gabain, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1942/0258
gefördert durch die DFG